REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMERO : 6 F / DEC. 1974

N° 213

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 45,—	F. 60,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 60,—	F. 70,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 6**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 8**

Direction et Administration :

3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

30e Année — N° 213 DECEMBRE 1974



Sommaire

Pages :

ATTENTION !

Veuillez trouver ci-dessous nos nouveaux tarifs à dater du 1er janvier 1975 :

France et Outremer :

Abonnement simple	**F 45**
Abonnement couplé	**F 60**

Etranger :

Abonnement simple	**F 60**
Abonnement couplé	**F 70**

ÉDITORIAL

On trouvera en ce présent numéro des informations diverses concernant le premier concours de l'Agrégation d'Education musicale et de Chant choral, qui doit se situer en mai 1975.

L'une de ces informations renseigne sur la préparation officielle (voir page 34/106).

L'autre présente le programme de l'écrit (les épreuves orales ayant été précisées par l'arrêté du 21 août 1974, publié dans notre n° 211 d'octobre 1974, page 9/81.

A ce jour, il ne semble pas qu'une préparation officielle par correspondance ait été prévue, et, ainsi qu'on le lira plus loin (page 34/106), *deux Universités ont accepté d'organiser une préparation : Paris-Sorbonne et Strasbourg. A condition, toutefois, que des crédits soient alloués pour la permettre.*

L'Education musicale *s'est émue de cette situation qui, en définitive, lèse tous ceux disséminés au travers de la France, se trouvent trop loin des deux centres cités plus haut.*

Après de multiples contacts, L'Education musicale, *toujours soucieuse de renseigner au mieux, a décidé de venir en aide aux éventuels candidats défavorisés.*

Elle le fera selon ses moyens, qui sont hélas fort restreints.

Au reste, elle ne peut publier un ensemble approfondi d'études, la place dont elle dispose ne le permettant pas.

Son rôle se bornera, grâce au dévouement d'un certain nombre de ses collaborateurs, de donner le plus grand nombre de renseignements capables d'orienter le travail et les recherches nécessaires à la préparation des candidats.

Ainsi paraissent déjà, dans ce numéro, trois rubriques : de J. Chailley : La Messe de Guillaume de Machaut ; M. Berthelot : La Symphonie au XIXe siècle après Beethoven ; Y. Hucher : Le Roman.

Enfin, allant plus loin encore, nous envisageons de proposer des devoirs et leurs corrections.

Pour ce faire, les futurs candidats intéressés voudront bien se conformer aux indications suivantes :

1° *Nous écrire pour préciser leur accord.*

2° *Joindre deux enveloppes affranchies : l'une vierge, l'autre portant nom, prénom et adresse complète (en caractères d'imprimerie).*

Nous ferons parvenir ces lettres aux professeurs intéressés, lesquels se chargeront de répondre.

Puis, le contact étant établi, les rapports épistolaires se feront directement entre professeurs et candidats, sans intervention de L'Education musicale.

Agrégation 1975

INTRODUCTION A L'ANALYSE DE LA MESSE DE GUILLAUME DE MACHAUT

par J. CHAILLEY

On ne peut aborder l'étude d'une œuvre du Moyen-âge avec l'outillage de l'analyse classique. Le premier travail devra consister à faire table rase de toutes les idées ultérieures qu'on devra remplacer par des notions conformes à la façon de sentir de l'époque.

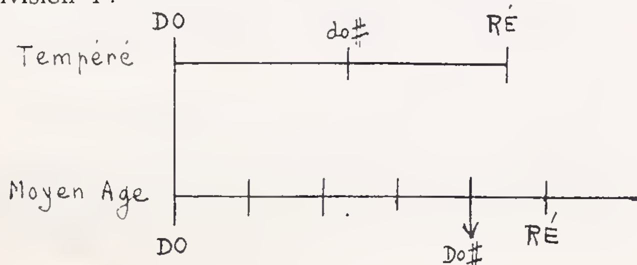
Diapason

La hauteur absolue n'existe pas. La notation ne rend compte que des intervalles ; c'est pourquoi on peut toujours transposer selon les besoins. (Le manuscrit est noté une quarte plus haut que l'édition.) Rappelons que la notion de diapason et de hauteur absolue n'a pris sa forme actuelle qu'en 1859.

Intervalles

Ce ne sont pas les intervalles tempérés actuels, qui ne se sont imposés progressivement que dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Ce ne sont pas non plus les intervalles « zarliniens » de la Renaissance et des clavecinistes. Ce sont les intervalles pythagoriciens purs, obtenus exclusivement avec des quintes et des quartes justes (quintes plus hautes, quartes plus courtes que le tempéré). Les tierces majeures sont très hautes. Un accord parfait de trois sons ne donne donc pas l'impression de repos actuel : ce n'est pas une « consonance parfaite », mais une « consonance imparfaite » d'attente, dont on attend la résolution sur une véritable consonance parfaite de quinte sans tierce.

Les intervalles altérés sont plus différents encore, le « chromatisme » pythagoricien, c'est-à-dire l'altération des notes diatoniques, en exagère la différence avec la note diatonique. Entre *do* et *ré*, nous plaçons le do dièse au milieu, du moins en tempéré. Marchetto de Padoue nous enseigne que ce ton (qui est déjà plus long que le nôtre) doit être divisé en 5, et le dièse placé sur la division 4 :



Les altérations introduisent donc une tension mélodique beaucoup plus forte que chez nous, et cette tension appelle impérieusement une résolution.

Altérations

Le solfège médiéval était différent du nôtre. L'écriture des altérations n'y était pas une nécessité, mais une précaution, souvent négligée, variable d'un manuscrit à l'autre. Il en résulte bien souvent une incertitude pour le lecteur moderne. C'est pourquoi on constate souvent des divergences entre les éditions ou les interprétations modernes. Les éditions sérieuses précisent toujours quand une altération est écrite dans le manuscrit ou quand elle est « restituée » par l'éditeur (dans la Messe de Machaut, les altérations du manuscrit sont relevées p. 44 et suivantes).

Exécution

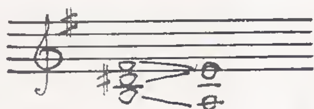
La polyphonie médiévale, avant le XV[e] siècle, est rarement exécutée par un chœur. La polyphonie religieuse, en particulier, est le plus souvent l'affaire de chantres spécialisés, qui l'exécutent en habit de chœur. C'est donc une polyphonie de solistes, et de solistes hommes. On fait volontiers chanter la Messe de Machaut, aujourd'hui, par un chœur : c'est contraire à la pratique ancienne, et aussi à l'écriture vocale, où abondent les artifices de solistes, hoquets, syncopes, vocalises, etc. Ces solistes sont souvent soutenus par des instruments, qui parfois jouent seuls quand les chanteurs se taisent. Sur les manuscrits, ces parties se reconnaissent à l'absence de paroles ; elles ne font pas l'objet de portées distinctes, et sont variables d'un manuscrit à l'autre, par exemple, dans le 3[e] Kyrie, un manuscrit (celui pris pour base de l'édition) marque nettement l'entrée des voix après les instruments, mais d'autres manuscrits font entrer les voix dès le début. Aucune indication ne figure quant à la nature de ces instruments. On emploie volontiers, aujourd'hui, des cuivres ; cette solution est vraisemblable, mais non certaine. Quant à l'orgue, aujourd'hui habituel dans les églises, il y était encore au XIV[e] siècle un instrument d'exception.

Mesure

La notation ne connaît pas les barres de mesure. En général, l'un des chanteurs — de préférence le *tenorista*, chargé de la partie de « teneur », celle qui « soutient le déchant », *discantum « tenet »* — d'où son nom latin, *tenor* — dirigeait ses collègues en marquant chaque temps d'une flexion du doigt, ce qu'on appelait le *tactus*.

Consonance et dissonance

Ne jamais oublier que la seule consonance parfaite est l'accord sans tierce. Un accord de trois sons est donc une consonance imparfaite, où la tierce appelle une résolution sur un véritable « accord parfait » sans tierce, qu'en principe chaque partie doit gagner au plus tôt par mouvement conjoint. (Ex. Gloria, mes. 6-7.) Mais, avec Machaut, la tierce commence à prendre plus d'importance, sans pourtant se passer de résolution. Seulement, cette résolution est parfois différée (ex. Kyrie, deux accords parfaits à tierce, 56-57, avant la résolution finale mes. 58). En outre — et ceci est une particularité — le mouvement conjoint est parfois dans l'enchaînement des consonances, mais non dans la marche de chaque partie (ex. Credo, 101-102 : il y a bien



mais il n'est pas écrit de la sorte : le *si* va au *mi*, le *ré dièze* au *la*, le *fa dièze* demeure en dissonance pour amorcer un autre mouvement qui se résoudra au 3e temps).

Les dissonances sont souvent fortes. Elles s'expliquent toujours par le mouvement mélodique des parties en cause, jamais selon les notions classiques d'appogiature ou de retard (sauf en cas de syncope, ex. Credo 125). Chaque partie suit en effet sa propre marche, avec ses altérations mélodiques propres sans se soucier des fausses relations qu'elles introduisent (ex. Gloria, 100), jusqu'à la résolution finale de consonance.

Accords

La notion d'accord était totalement inconnue avant l'Ars Nova. On ne connaissait que la notion de consonance, nécessaire aux points de jonction importants et en finale, mais on ignorait absolument la « succession d'accords ». Celle-ci apparaît précisément pour la première fois dans la Messe de Machaut, pour souligner expressivement des mots importants (Gloria, début : et in terra pax ; 37-41, Jesus Christe ; Credo, 44-49, ex. Maria Virgine); mais il s'agit en réalité d'un ralentissement général, marqué par l'équivalent des points d'orgue, produisant accessoirement cet effet d'accord : chaque partie conserve sa marche mélodique et demeure analysable comme telle.
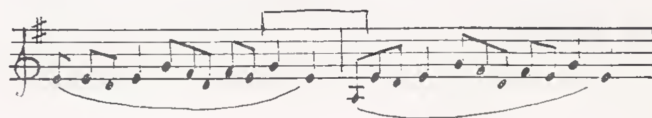
Marche des parties

Ceci est le point essentiel de l'analyse. On ne doit jamais perdre de vue comment procède le compositeur médiéval : il n'écrit pas, comme aujourd'hui, intégralement, fragment par fragment ; il écrit entièrement une partie, en commençant par la teneur ; puis il écrit entièrement une autre voix, ensuite la troisième, et éventuellement la quatrième, en veillant aux consonances, mais en basant son inspiration exclusivement sur la marche mélodique de chaque partie, non sur la succession harmonique de ces consonances.

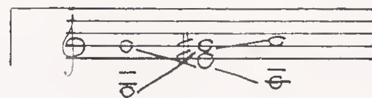
Ce principe était encore absolu au XIIIe siècle. Il commence, au XIVe, à subir quelques atteintes, dont nous trouverons de fréquents témoignages dans la Messe, mais demeure encore le principe conducteur.

On doit donc, en règle absolue, *analyser d'abord*, mélodiquement et rythmiquement, *la teneur seule*. Nous verrons plus tard selon quels principes. Pour la Messe de Machaut, ne pas oublier de consulter le tableau de la p. 43 pour identifier cette teneur.

Ceci fait, analyser la contre-teneur, invention du XIVe siècle, qui en général fait bloc avec la teneur. Teneur et contre-teneur forment ainsi un ensemble à deux voix, qui suit assez fidèlement les règles du contrepoint médiéval par mouvement contraire. La contre-teneur est toujours écrite d'après la teneur et a pour but de la compléter ; c'est pourquoi son mouvement mélodique sera souvent plus heurté. Soit par ex. les mes. 8-82 du Kyrie. Le saut de la teneur est thématique : il résulte du découpage rythmique du grégorien, dont l'original se rythmait



L'octave augmentée de la contre-teneur n'a d'autre raison que de compléter l'harmonie normale du fragment :

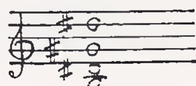


Au bloc teneur-contre-teneur s'oppose le bloc motet-triple des deux voix supérieures, qui sont les voix de virtuosité et d'ornementation, dialoguant entre elles et échangeant leurs syncopes et leurs hoquets (on définira ce terme plus loin). Leur mode d'écriture est très différent : elles voguent avec fantaisie en se dirigeant vers
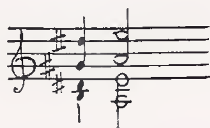
la prochaine consonance, alors que teneur et contre-teneur sont soumises à des règles extrêmement strictes.

On a vu que l'analyse d'un texte médiéval ne devait jamais se faire verticalement et harmoniquement, mais horizontalement et mélodiquement. Les données harmoniques n'interviennent pas comme éléments de structure et d'accords, mais seulement en tant que consonances, nécessaires mais non déterminantes.

C'est ainsi par exemple que le fameux arrêt sur l'accord



ne doit pas être analysé comme un accord de sixte, mais comme un accord suspensif sur les degrés voisins de la résolution normale que seule procurera l'impression conclusive.



Un autre aspect important dans l'analyse, est sa structure rythmique surtout au XIVe siècle, où intervient un élément essentiel de construction : l'*isorythmie*.

L'*isorythmie* est la présence d'une cellule rythmique de base, plus ou moins longue, qui se retrouve, identique à elle-même ou avec de très légères variations, tout au long du morceau. Elle se manifeste surtout dans la teneur ; l'isorythmie de la teneur entraîne souvent, mais non toujours, celle de la contre-teneur, donnant lieu à des combinaisons plus ou moins ingénieuses que l'analyse devra déceler.

A titre d'exemple, voici la construction isorythmique de l'*Amen* du *Credo :*

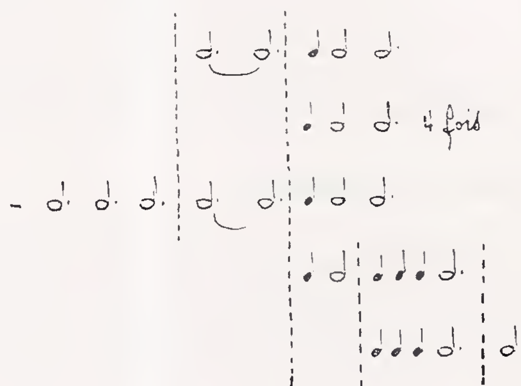
Cellule A

Cellule B

Examinons le texte : nous verrons que les rythmes A et B se contrepointent réciproquement de la façon suivante :

	117	123	129	135	141	147	153
TEN.	A	B	A	B	B	A	note finale
C.T.	B	A	B	A.	A	B	note finale

L'isorythmie n'est pas toujours aussi régulière. Voyons par exemple celle de l'*Amen* du *Gloria* (teneur seule) :



Ce travail d'analyse est à faire pour toute la messe, sauf pour les parties syllabiques du *Gloria* et du *Credo*, non isorythmiques. Signalons que l'édition Ludwig de la Messe, que l'on trouvera dans les bibliothèques publiques, a adopté une disposition typographique mettant en relief la construction isorythmique, ce qui facilitera ce travail d'analyse particulier.

Alors que l'isorythmie commande la construction des deux parties de base, teneur et contre-teneur, elle joue dans le bloc des deux voix supérieures, quand elle s'y trouve, un rôle moins prépondérant, et ses thèmes rythmiques sont indépendants de ceux du bloc T-CT. Ex. : *Amen* du *Credo.*

Superius : (ou *triplum*)

Cellule a = … ou a' : …
b = …

c = …

Construction : a' b ac ab ac ab ac

Motetus :

Cellule a = … ou a' …
b = …
c = …
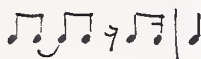
Construction : ab cb a'b cb a'b cb

On observera l'ingéniosité de la structure, conçue de telle sorte que chaque voix présente une forme couplet-refrain, inversée d'une voix à l'autre, et qu'au thème rythmique de l'une corresponde le contre-thème de l'autre. On relèvera aussi qu'à une période du bloc T-CT correspondent deux périodes du bloc triplum-motetus.

Contrairement au bloc T-CT, le bloc supérieur est essentiellement conçu sous l'angle *ornemental.* On y relèvera l'importance des artifices de hoquet, imitation, etc., mais surtout la présence à travers toute la messe du thème rythmique essentiel
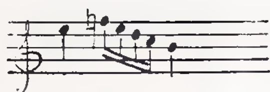


parfois légèrement modifié (ex. dans le *Sanctus*



parce que les deux croches du dernier temps figurent dans le contre-sujet) passant d'une voix à l'autre et accompagné d'un contre-sujet rythmique différent dans chaque pièce.

La présence constante de cette cellule thématique commune, d'ordre rythmique, est l'une des innovations les plus remarquables de la Messe. Elle est beaucoup plus importante que la cellule mélodique



souvent relevée, qui se présente elle aussi fréquemment, mais qui est au fond une simple formule d'ornementation comme il en existe beaucoup à l'époque, si bien que son rôle thématique peut prêter à discussion.

Méthode d'analyse proposée.

1° Examen mélodique de la teneur, sans tenir compte du rythme. Modèle liturgique éventuel. Tonalité, *sous le seul rapport du mode ecclésiastique,* sans tenir compte des altérations accidentelles. Déformation apportée à ce mode par ces altérations, et leur justification (consonance ou attractions).

2° Examen rythmique de la teneur. Isorythmie éventuelle, et extension éventuelle de l'isorythmie à la contre-teneur.

3° Examen de la contre-teneur, en liaison avec la teneur : contrepoint des deux parties et leur rapport rythmique (exception pour l'*Amen* du *Gloria*).

4° Examen des parties ornementales supérieures. Recherches d'isorythmie, des thèmes rythmiques, des hoquets, syncopes, imitations, etc., ainsi que des cellules mélodiques à valeur thématique.

5° Examen harmonique d'ensemble, non sur la base de l'analyse tonale, mais de l'enchaînement des consonances.

6° Examen esthétique de l'ensemble, en prêtant une attention particulière aux mots mis en valeurs et aux intentions d'ensemble et de détail.

Les quelques notes qui vont suivre ne prétendent pas effectuer la totalité de ce travail à la place de l'étudiant, mais uniquement le guider en lui fournissant quelques exemples.

Kyrie

a) Teneur. Texte mélodique du *Kyrie* de la IVe Messe (Cunctipotens), pour les fêtes doubles. Découpage isorythmique de la mélodie, court et simple, dans le 1er Kyrie (apparenté aux teneurs de motets du XIIIe siècle), s'agrandissant progressivement dans les suivants. Signaler l'altération de 69 : les attractions de la « musica falsa » n'épargnent pas les thèmes donnés liturgiques, ce qui justifie les foudres lancées par le pape Jean XXII dans sa bulle « Docta sanctorum » contre les malformations que la polyphonie impose au chant sacré.

b) *Contre-teneur :* K. 1 : non isorythmique, malgré des symétries partielles (2 — 5 = 15 — 17). *Christe :* isorythmique (cellule = 30 — 34, certaines incises amputées de la dernière mesure ; l'isorythmie suit celle de la teneur). *Deux derniers Kyrie.* Sans texte dans le ms., donc C.T. instrumentale, ce qui est peut-être dû aux mouvements mélodiques peu vocaux amenés par le contre-point avec la teneur : ex. 56, 81. Dans le premier des deux, l'isorythmie admet une variation, un silence remplaçant une noire à la 3e mesure de la cellule.

L'isorythmie du dernier Kyrie reprend et amplifie la formule du précédent. Exemple du chromatisme de fausse relation amené par attraction de cadence entre T. et C.T. 98 - 99.

Parties supérieures. On observera la complexité croissante des rythmes : le 1er Kyrie est relativement simple, ne dépassant pas la croche. Thème rythmique fondamental au triplum (tén. 1) dès la mesure 8, puis 11, 20, 23. Le rythme tronqué 10 sert d'amorce au thème rythmique, de même 22. *Christe :* apparition à 31 du thème mélodique (?) auquel répond 32. Le thème rythmique passe au *motetus* (tén. 2) et se prolongera toujours, au 3e temps, par le rythme du thème mélodique à l'une des deux voix. Hésitation entre deux contre-sujets rythmiques, 32 - 33 - 39 - 40 - 46 - 47 et 36 - 43 - 50. *Avant-dernier Kyrie :* entrée progressive des voix. Jeux

rythmiques entre les deux parties 59-60, répété 67-68 ; on en observera l'alternance binaire contre le ternaire du bloc T-C.T. ; c'est là l'un des jeux favoris de l'Ars Nova : rappelons que la mesure se bat au « tactus », temps par temps, sans que le geste différencie les temps comme dans notre mesure ; comme il n'y a pas de barres de mesure, ni le geste ni l'écriture ne soulignent le décalage qui apparaît dans la pratique actuelle. *Dernier Kyrie :* reprend le même jeu rythmique 76-77 puis 90-91, amplifié de deux mesures prises à 61-62. Thème rythmique et contre-sujet 84-98.

Gloria

Jusqu'à l'Amen, style et construction différente, syllabique et non isorythmique (issu du conduit, tandis que les autres sont issus du motet). La teneur n'en est pas moins la partie conductrice et doit être d'abord lue seule. Conformément à l'usage du conduit, elle est écrite librement, et non empruntée au plain-chant, ce qui explique les mouvements mélodiques comme la cadence de quinte de la mesure 17 (c'est par des mouvements de ce genre que s'introduira à la fin du XIVe siècle, la cadence harmonique, premier germe de la conception verticale ; mais ici, ce mouvement s'explique par le contre-point T-C.T.). On remarquera l'aspect assez litanique de la mélodie de teneur, ne dépassant qu'exceptionnellement d'un degré au plus, la quinte *mi-la* sur laquelle elle est bâtie (quinte du 1er mode, avec parfois l'altération d'attraction ou de consonance sur la note débordante inférieure). Cet aspect est fréquent dans les *Gloria* liturgiques, et provient de leur ancienneté (le *Gloria* est l'un des chants les plus anciens du Commun de la Messe). L'ornementation de 44 est une singularité qu'on retrouve à un degré moindre à 57.

La C.T. s'analyse comme précédemment, par son contre-point avec la T. Les deux parties supérieures se contrepointent ensuite, celle du dessus étant la plus ornée ; on y retrouve souvent le « thème mélodique (?) »: 10, 12, 19, etc.

Noter les transitions instrumentales, 41, 51, 73, semblables, mais à voix parfois inversées. Des transitions semblables se trouvent dans le Credo de la Messe de Tournai, antérieure à celle de Machaut.

Observer surtout l'élargissement expressif des mots importants : *pax, Jesu Christe.*

L'*Amen* est d'une écriture différente. On retourne à l'isorythmie de teneur, et, par exception, la C.T. y est traitée en partie ornementale. Ces longs *Amen* sont traditionnels. On les trouve aussi dans les Messes de Tournai et de Besançon. Le thème rythmique, absent des parties syllabiques réapparaît (84, 86, 88, etc.), ainsi que deux dessins heurtés dont le second servira de contresujet rythmique (100, 102). Jeux rythmiques et imitations aux parties supérieures, binaire contre ternaire. Hoquet pur à la mesure 99. Attention : dans notre édition, pour raisons de tessiture pratique, T. et C.T. ont été inverséees dans l'*Amen*. La teneur est donc la basse 2, la C.T. la basse 1.

Credo

Même écriture et mêmes remarques que pour le *Gloria*. Le dédoublement des valeurs de 28 à 53 est un artifice de transcription, il n'appartient pas à la notation originale. Par contre, l'allongement des valeurs 44-49 y figure. Ce passage est l'un des plus beaux de la Messe. On observera que le musicien considère comme demandant le plus de recueillement les mots *Ex Maria Virgine :* témoignage de la dévotion mariale qui, amplifiée par S. Bernard au XIIe siècle, culminait au XIIIe et était encore vivace au XIVe. L'usage de s'agenouiller à l'*Incarnatus est* remonte à Saint-Louis. Il était donc tout juste centenaire à l'époque de Machaut, et celui-ci nous fait comprendre que la Vierge était plus associée que de nos jours à cet acte de dévotion, car à présent, ce n'est plus sur *Ex Maria Virgine* que les musiciens s'attardent, mais sur *Et homo factus est.* De même, l'importance que Machaut donnait, au début du *Gloria,* aux mots *Et in terra pax,* est un témoignage humain significatif et émouvant, car on sait combien le XIVe siècle, qui se lança dans la Guerre de Cent ans, fut une époque troublée ; le propre maître le Machaut, Jean de Luxembourg, avait été tué à Crécy. Bel exemple des horizons que peut ouvrir l'analyse musicale.

Ne pas oublier que la teneur est ici la basse 2.

Sanctus

Teneur : Sanctus de la XVIIe Messe, dimanches de l'Avent et du Carême. Les messes d'où sont tirés le *Kyrie* et le *Sanctus* n'ayant pas la même destination, on peut en inférer que la Messe de Machaut a été composée pour elle-même, sans idée d'une destination précise. Ce serait, s'il en était besoin, un argument supplémentaire contre la légende tenace, mais totalement indéfendable, du sacre de Charles V (à la messe des sacres on chantait la messe du jour).

Le thème rythmique fondamental, intact mesure 9, voit ensuite son dernier temps modifié ; comme dans le Kyrie, c'est que le rythme normal y appartient au contre-sujet rythmique.

L'isorythmie se poursuit régulièrement d'abord de 1 à 20, puis différente de 21 à la fin (cellule de base : 21-28, avec de légères variantes 53-54 et 63-64), le *Benedictus* faisant suite au *Sanctus,* alors qu'il s'en séparera au cours du XVe siècle. Au XVIIIe siècle, on placera même le *Benedictus* après l'Elévation, et on le supprimera parfois pour le remplacer par un motet, généralement *O salutaris :* c'est pourquoi certaines messes du XVIIe siècle (Boësset par ex.) n'ont pas de *Benedictus.* Rien de tel au XIVe siècle.

Agnus

Teneur tirée de la même messe que le Sanctus. Le contre-sujet rythmique se dégage peu à peu : incomplet mes. 2, puis 4, il prend sa forme définitive mes. 9, et acquiert alors une individualité qui lui permet de se manifester même en l'absence du sujet (ex. 10-11, chevauchant sur les deux mesures). Le sujet rythmique lui-même se prolonge sur la mesure suivante dans le 2e *Agnus*, où 31-32 font un bloc, contre-sujet inclus, réutilisé par la suite.

Ite Missa Est

Le plain-chant de la teneur n'appartient pas à un *Ite* actuellement en usage. Il est emprunté au *Sanctus* de la VIIIe Messe, dite *des Anges*. Cette Messe « des Anges » n'a pris sa forme actuelle que plus tard : le *Kyrie*, le *Gloria* et l'*Agnus* ne datent que du XVe-XVIe siècle, le *Sanctus* par contre remonte au XIIe siècle au moins. C'était donc un *Sanctus* isolé, « ad libitum ». On sait que l'*Ite Missa est* n'a pas habituellement de mélodie propre : le plus souvent, il reproduit celle du *Kyrie*. Nous avons noté déjà que la Messe de Machaut, liturgiquement parlant, est une messe composite, ne se rattachant pas à un Ordinaire défini. On en voit ici une nouvelle preuve.

Il est singulier de faire chanter l'*Ite* en polyphonie : normalement, il doit être chanté par le prêtre, le chœur répondant seulement *Deo gratias*. Il est vrai que la Messe de Tournai poussait la singularité plus loin encore : son *Ite missa est* est l'un de ces motets bilingues de l'époque décadente que l'on citait si volontiers avec horreur au siècle dernier : sur teneur *Ite missa est*, le *motetus* chante un texte latin, et le *triplum* une chanson d'amour française : « Sa grâce n'est à mon maintien contrare et vraie amour », etc.

PROGRAMME DE L'AGREGATION D'ENSEIGNEMENT MUSICAL ET CHANT CHORAL (1975)

I — Programme de caractère général non limité à la discipline.

a) Le roman français dans la première partie du XIXe siècle : Stendhal et Balzac.
b) L'art italien au quattrocento : cités d'avant-garde et figures de proue.
c) Le développement du sens musical chez l'enfant.

II — Histoire de la Musique : programme de questions et d'auteurs.

1. *Questions*

a) La messe polyphonique des origines à l'ouverture du Concile de Trente.
b) Le problème du Baroque dans la musique.
c) La symphonie au XIXe siècle après Beethoven.
d) La musique de ballet en France de 1900 à 1939.

2. *Auteurs*

a) Guillaume de Machaut, Messe Notre-Dame.
b) Couperin (4e livre de clavecin). Ed. Le Pupitre - Heugel.
c) César Franck, Symphonie.
d) Maurice Ravel, Daphnis et Chloé (ballet - intégrale).

S. O. S.

L'AVENIR DE NOTRE REVUE, LA VOTRE, EST EN DANGER, DU FAIT DE PERTURBATIONS GRAVES QUI BLOQUENT TOUTES LES RELATIONS PAR LETTRE.

POUR NOTRE SURVIE, DE GRACE, ASSUREZ LE RENOUVELLEMENT DE VOTRE ABONNEMENT.

Le disque contenant les analyses des trois œuvres imposées (Ravel, Concerto en sol - Albéniz, Iberia - Roussel, Le Bachelier de Salamanque, Réponse à une épouse sage) paraîtra en janvier 1975, sous la référence suivante :

VOIX DE SON MAITRE, n° 051-12797

Se le procurer chez un disquaire.

Le fascicule contenant les analyses des trois œuvres imposées (supplément au n° 212, de novembre 1974) ne pourra pas paraître avant le 20 décembre 1974.
Tant pour ce fascicule que pour le disque, le retard dans leur parution ne trouve son explication que dans la grève des services postaux.

Isaac ALBENIZ
(1860-1909)
IBERIA pour piano (1906)
Premier cahier

par Jean MAILLARD

A. DOCUMENTATION

Bibliographie

Henri COLLET, **Albeniz et Granados**, Editions **Le bon plaisir,** Plon, Paris 1) 1926, 2) 1948.

Wladimir JANKELEVITCH, **Albeniz et l'état de verve,** dans « Mélanges », P.M. Masson, Paris, Richard Masse, 1955.

A. SALAZAR, **La Musica contemporanea in Espana,** Madrid (1930).

G. LAPLANE, **Albéniz, sa vie, son œuvre,** Edition du Milieu du Monde, Paris (1956).

Pierre DARMANGEAT, **Quelques musiques d'Espagne et d'Amérique latine,** Editions espagnoles, Paris (1958).

Walter STARKIE, **Espagne, Voyage musical dans le temps et l'espace,** 2 vol., Edisli, Genève (1958), plus six disques.

Discographie

33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE, « Baccalauréat 1975 », à paraître en janvier.

33/30 ERATO, **Ibéria,** Cahiers I et IV par Alicia de Larrocha, STU 70 167 A g.u.

33/30 PATHE MARCONI Trianon, seulement **Evocacion** (première pièce du recueil) dans un récital de musique espagnole par Magda Tagliafero, TRX 6131.

Coffret 2 × 33/30, intégrale des quatre cahiers (douze pièces) d'**Iberia,** par Yvonne Loriod, DUCRETET-THOMSON 8557/8 mono.

Coffret 2 × 33/30, intégrale d'**Ibéria,** par Esteban Sanchez, chez Ensayo DISCODISC ENY 15-16.

Coffret 2 × 33/30 DECCA import. 6586-6587 : **Iberia** (intégrale), **Navarra** et **Cantos de Espana,** par Alicia de Larrocha.

Partition pour piano disponible aux **Editions Salabert,** à Paris.

Les candidats se garderont de ne pas commettre l'erreur d'étudier les trois pièces orchestrées après la mort d'Albéniz par son ami le violoniste et chef d'orchestre Fernandez ARBOS. On y trouve les pièces I et III du premier recueil et la dernière du second (qui ne figure pas au programme de l'examen). Il peut être intéressant de les écouter dans le seul but de comparer et constater que la pensée d'Albéniz a été trahie de bonne foi dans cette instrumentation à la fois opulente et à la limite de la vulgarité (cf. **Concert de Musique espagnole,** EMI CDV 1786 D).

B. L'AUTEUR

Le petit prodige. — Une vie extraordinaire, en tous points exaltante et piquant sans cesse la curiosité, telle fut la destinée d'Isaac Albéniz, qui vécut intensément sa brève existence, si bien remplie qu'il paraissait usé comme un vieillard peu avant sa disparition à quarante-neuf ans. Ajoutons une bonté et une générosité rares, jointes à une extrême fantaisie, tels sont les traits essentiels de ce musicien d'exception.

Il est difficile d'entrer dans les mille détails intéressants de sa carrière. Né le 29 mai 1860 à Camprodon, en Catalogne (non loin de la frontière franfaise), d'un père administrateur des Douanes — « un peu fou », disait le musicien — et d'une mère sensible et affectueuse. L'aînée de ses sœurs, Clémentine, fut pour lui une amie précieuse. C'est elle qui découvrit les dons pianistiques de l'enfant, alors à peine âgé de deux ans. Il travaille respectivement avec Arejo et Eduardo Compta. C'est avec sa sœur qu'il entreprend généralement ses nombreuses et triomphales tournées à travers l'Espagne, commencées dès l'âge de cinq ans. En 1866, il vient à Paris avec sa mère et sa sœur afin d'étudier avec le célèbre Marmontel qui le présente au concours d'entrée au Conservatoire d'où il est exclu pour une espièglerie. Les revers de fortune de son père l'oblige à rentrer en Espagne où il reprend ses tournées fort appréciées pour les gains substantiels qu'elles représentent. S'évadant du milieu familial, il entreprend ses tournées à son propre compte à plusieurs reprises : il lui arrive même d'être dévalisé par des malfai-

teurs. Il étudie quelques mois à Madrid. Son talent d'improvisateur lui permet d'abuser le public au point de lui faire croire que ses improvisations sont des compositions de Liszt, de Chopin ou de Schumann ! Passionné d'aventures et de voyages, il embarque clandestinement pour l'Amérique du Sud où il connaît une misère assez dure, avant de refaire quelques économies grâce à un compatriote qui lui sert d'impresario. Parti pour Cuba (1873), la police l'arrête et le transfère à La Havane où il est confronté avec son père au cours d'une entrevue orageuse. Tous deux décident la rupture des liens familiaux. La vie d'enfant prodige d'Albéniz s'achève ainsi à treize ans.

L'adolescence. — Albéniz part nour New York où il travaille péniblement comme débardeur dans le port avant d'être pianiste-fantaisiste dans un music-hall. Il peut néanmoins reprendre ensuite une tournée selon ses vœux et qui le conduira triomphalement jusqu'à la côte ouest des Etats-Unis. De retour en Europe par Liverpool et Londres, il gagne Leipzig où il étudie avec les célèbres disciples de Schumann et Liszt : Reinecke et Jadassohn.

Rentré en Espagne en 1875, il obtient l'appui du comte Morphy, secrétaire du roi. Celui-ci le gratifie d'une bourse qui lui permet d'aller étudier à Bruxelles, au Conservatoire, où ses dons étonnent. Mais de mauvaises fréquentations le conduisent au bord du gouffre. Le suicide d'un de ses compagnons le rappelle à la réalité et c'est triomphalement qu'il subit les concours de fin d'études. Il décide en 1878 d'aller se perfectionner auprès de Franz Liszt, qui l'accueille amicalement. Durant deux années, il l'entraîne dans son sillage de Budapest à Rome ou Weimar. Une brève crise mystique l'aurait entraîné dans les Ordres sans l'opportune intervention d'un prêtre français. Il reprend ses tournées aux Amériques et en Espagne : répertoire éclectique où se remarque sa prédilection pour Scarlatti, le maître italien du clavecin qui suscita l'Ecole espagnole du XVIII[e] siècle.

Le virtuose (1880-1892). — Les déceptions qu'il éprouve dans ses entreprises d'impresario (troupe de zarzuelas) sont compensées par ses récitals triomphaux. Il devient une véritable gloire nationale. Son ami, le violoniste **Arbos,** l'accompagne souvent dans ses tournées. Il rencontre le grand Felipe **Pedrell** (1841-1922), qui ressuscita l'Ecole espagnole à la fin du XIX[e] siècle. Celui-ci encourage vivement Albéniz dans ses idées de composition, tout en reconnaissant que « de tels tempéraments ne sont pas **ensenables** » : leurs conversations passionnées sont enrichissantes pour l'un et l'autre. En 1883, Albéniz épouse Rosina Jordana, originaire des Pyrénées françaises et qui aime la France.

Installé à Barcelone, le jeune ménage doit faire face à des difficultés résultant de mauvaises opérations financières : quelques récitals y font face. Leçons et concerts se multiplient : on surnomme Albéniz « le Rubinstein espagnol ». En 1889, alors que vient au monde sa fille Enriqueta, il est invité à Paris par la Maison Erard. Il y donne entre autres un **Concerto fantastique,** et se lie d'amitié avec Pierre de Bréville. Il poursuit une carrière internationale (Angleterre, Allemagne, Autriche, Hongrie, Trieste). Sa fille aura naît en 1890 : elle sera sa confidente, sa vraie secrétaire. Lui-même, qui avait été si instable dans sa jeunesse, se révèle un époux et un père exemplaire.

La maturité. — Albéniz s'installe à Londres avec sa famille, où il écrit des comédies musicales (**The magic Opal, Poor Jonathan**). Plusieurs de ses zarzuelas sont données à Barcelone (notamment **Catalanes de Gracia**). Il accorde son aide au Théâtre du Prince de Galles, en difficultés financières. Cette générosité lui attire la sympathie du « roi des banquiers » britanniques, Francis Money-Coutts (en littérature : « **Mountjoy** ») qui s'engage à lui verser une très substantielle rente s'il accepte de mettre ses seuls vers en musique. Albéniz consent à ce véritable « pacte de Faust ». C'est ainsi qu'il écrira péniblement le début d'une trilogie intitulée **The King Arthur** : I: **Merlin** (seul mené à terme entre 1897 et 1907 ; II. **Lancelot,** à peine ébauché ; III. **Guenièvre,** laissé à l'état de projet). Il s'installe à Paris en 1893 où il est accueilli amicalement par Ernest Chausson qui l'introduit dans le cercle des Fauré, Ropartz, d'Indy, Charles Bordes et, plus encore, Paul Dukas, auquel l'unira la plus franche sympathie. Il organise une triomphale semaine de musique espagnole à Barcelone sous la baguette de Vincent d'Indy. Il y représente avec succès son opéra **Henry Clifford,** bientôt suivi de la belle comédie **Pepita Jimenez,** créée l'année suivante à Prague (1897).

Retour à Paris : on notera ses réserves inattendues vis-à-vis de Chabrier (1841-1894) dont il nous semble si proche ; de même vis-à-vis de Debussy (1862-1918) qui aimait la musique d'Albéniz. En fait, l'Espagnol se méfie des musiques qui lui paraissent par trop se rapprocher de son « impressionnisme » ; il n'aime pas ceux qui, comme les Russes, versent dans le style rapsodique.

Engagé par Vincent d'Indy comme professeur de Piano à la Schola Cantorum, il y aura entre autres pour élève et bientôt comme ami le Catalan Déodat de Séverac. La bonté, la générosité d'Albéniz sont proverbiales et mille traits exquis de délicatesse en sont restés. Ses amis apprécient encore son entrain, sa jovialité, sa verve et ses plaisanteries. Il tombe gravement malade au cours d'un déplacement à Londres. Son état est si alarmant que la presse fait déjà son éloge funèbre ! Mais il rentre en convalescence à Paris où la Société Nationale donne sa fantaisie **Catalunya** (**« rien de plus brillant et de plus amusant depuis** Espana **de Chabrier** », dit la critique).

Déplacements fréquents entre la France et l'Espagne. Le Prélude de **Merlin** est donné à Monte-Carlo, puis **Pepita Jimenez** et **L'Ermitage fleuri** à Bruxelles. Il se lie d'amitié avec la grande pianiste Blanche Selva, son interprète idéale, qui sera la

créatrice d'**Ibéria.** Il va se reposer aux Baumettes au début de 1905 : il reçoit Gabriel Fauré dans cette retraite niçoise. L'année suivante paraît le premier cahier d'**Ibéria**, dont il joue des extraits au **Cercle de la Libre Esthétique** de Bruxelles. Cette œuvre, qui établit son indiscutable maîtrise, comportera trois autres cahiers (douze pièces au total). A Florence, au printemps de 1908, sa fille le trouve « fatigué comme un homme de quatre-vingts ans ». Des étouffements et des palpitations le contraignent à suivre une cure à Bagnoles-de-l'Orne. Il grossit de façon inquiétante ; en outre, les médecins diagnostiquent de l'urémie compliquée d'une lésion au cœur. Il abandonne en 1909 son appartement parisien de la rue de Boulainvilliers pour se rendre au Pays Basque, à Cambo-les-Bains. Atteint du mal de Bright, une nouvelle crise d'urémie le retient au lit dès la fin d'avril 1909. Il reçoit la visite de son jeune compatriote Enrique Granados qui lui annonce que, sur l'intercession de Dukas, d'Indy, Debussy et Fauré, le Gouvernement français vient de lui décerner la Légion d'Honneur. C'est à Cambo qu'il décède, le 18 mai 1909. Ses cendres sont transférées à Barcelone où un hommage solennel est rendu au compatriote disparu. En 1935, le grand poète Federico Garcia Lorca adressait un autre hommage à Albéniz, en un sonnet qui ne laisse pas d'évoquer le Siècle d'Or :

... Oh dulce muerto de pequena mano !
Oh Musica y bondad entrejida !
Oh pupila de azor, corazon sano !...

(O doux mort à la main frêle ! O Musique et bonté entrelacées ! O regard d'aigle, ô cœur pur !...).

C. L'ŒUVRE

Ibéria se compose de quatre recueils de douze compositions qui sont de véritables monuments de la littérature pianistique :

I.	**1.** Evocacion	**2.** El puerto	**3.** Fête-Dieu à Séville
II.	**1.** Rondena	**2.** Almeria	**3.** Triana
III.	**1.** El Albaicin	**2.** El polo	**3.** Lavapies
IV.	**1.** Malaga	**2. Jerez**	**3.** Eritana

Leur publication s'échelonne de 1906 à 1909, date de la mort du compositeur : il s'agit donc de son chant du cygne, dans lequel il verse à profusion les trésors de musique que recèle sa nature généreuse. Il transcende ici, ô combien, la simple idée d'évocation pittoresque, pour édifier un monument à la gloire de l'Espagne et de son peuple, en même temps qu'il ouvre la voie à une conception nouvelle de l'écriture pianistique. En même temps que Ravel et Debussy renouvellent totalement les techniques héritées de Liszt et Chopin, Albéniz crée un style nouveau où le coloris instrumental, la virtuosité parfois transcendante, sont les conséquents inévitables d'une émotion lucide, d'une technique irréprochable qui s'inscrivent dans les prémisses d'un modernisme indépendant de celui de Stravinski, Bartok ou Prokofiev, mais qui trouverait une descendance plus logique chez Messiaen, Boulez, Stochhausen ou Villa-Lobos.

Albéniz, ce n'est pas la rutilence extérieure qu'a ressentie Arbos en orchestrant médiocrement plusieurs pages d'**Ibéria.** C'est plutôt l'ascétisme d'El Greco, la vision tendre et cruelle à la fois de Goya, la ferveur de sainte Thérèse d'Avila, tout cela sous une apparence badine. C'est parfois un délire orphique à la Van Gogh, ivre de soleil, prodiguant sa vitalité au piano avec lequel le musicien semble fusionner, dans lequel il filtre le trésor musical de toutes les Espagnes, pas seulement sa Catalogne natale qu'il prétendait moins bien sentir que l'Andalousie mauresque dont la moindre **saeta**, le plus fugitif mélisme de **cante jondo** trouve en lui des résonances exceptionnelles, lui qui eut véritablement ce que les Gitans nomment le **duende.**
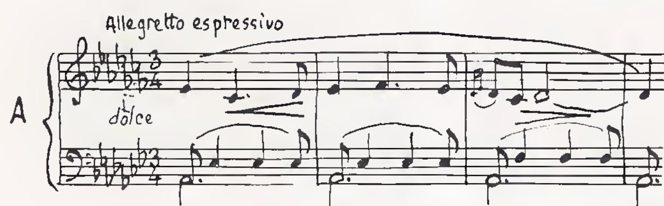
I. Evocation (Allegretto espressivo)

Cette évocation au titre imprécis est comme un frontispice aux onze pages qui suivent. C'est une rêverie aux contours fluides pour laquelle a été évoqué ce « **soluble dans l'air** » de **L'Art poétique** de Verlaine : « thème insaisissable, qui n'est sûr ni de ses limites, ni de sa tonalité », en dépit de l'atmosphère en la bémol. C'est à dessein qu'Albéniz laisse errer ainsi son rêve, au seuil de paysages sonores qui sont autant d'états d'âme. Il ne veut rien imposer, mais simplement suggérer. Et néanmoins, l'ossature d'**Evocation** est là, solidement sous-jacente, sous les contours vaporeux.
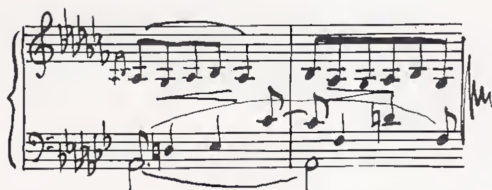
On discerne d'emblée quatre parties : du début jusqu'à la mesure 46. Suit un interlude sur un rythme déjà suggéré de **fandanguillo.** Seconde partie de 55 à 94, où s'élève un chant qui vibre comme une **jota** de rêve. La troisième partie renouvelle encore les sortilèges de l'impréciston, enchassant délicatement une reprise du thème initial entre deux rappels de l'interlude. Un point d'arrêt fait hésiter un instant l'élan du second motif, celui de **la jota,** qui occupe la quatrième partie en un beau la bémol majeur, mesures 115 à 134. Des résonances statiques, quasi lunaires, telles des cloches englouties, opposent leur vibration longue et douce, « très lointaine », à la désinence du thème de **jota,** avec son caractéristique triolet andalou. Par quatre fois reviendra ce triolet, la dernière fois par augmentation (mes. 143). Puis c'est un rappel du motif de **fandanguillo,** entrecoupé aussi de ces résonances étranges, aux enchaînements inattendus, comme des cadences de guitare flamenco, mais étrangement calmes, quasi pétrifiés. L'**Evocation** se perd en un interminable accord de la bémol majeur auquel la sixte vient s'ajouter : la conclusion se fait par deux légers coups de timbale à la main gauche dans le grave.

Il est difficile de trouver ici, avec Harry Halbreich, une structure-sonate : « **Sonate, que me veux-tu ?...** », dans une telle musique impondérable ! Mais on

suivra aisément le thème **initial A,** en la bémol majeur (1-10) :

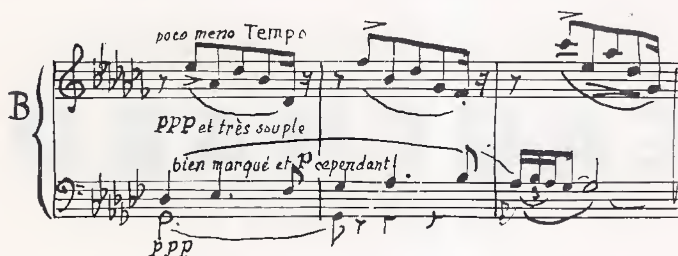


l'**interlude,** au rythme caractéristique de **fandango** :



puis la tête de **A** à la dominante (19-10) ; **interlude** (21-22) ; à nouveau la tête de **A** puis interlude (23-24 et 25-26). Un développement de **A** en mineur mélodique par octaves et tierces, sur des basses ondoyantes, semble tourner sans cesse sur lui-même, cherchant sa résolution qui s'opère sur un large déploiement d'harmonie de l'accord de septième de dominante d'ut bémol majeur (mes. 27-46).

Fandanguillo-interlude sur huit mesures, puis lyrique à la partie de ténor, débute une **jota** de rêve, aux triolets caractérisques déjà mentionnés **B** :



Le chant s'insinue dans un lacis vaporeux d'arpèges pianissimo très souples. Sa forme est suffisamment claire, en incises successives **B1** (55-58), **B2** (59-62), **B1** (63-66), **B3** (67-70), modulant à la fin pour revenir par enharmonie sur **B1** (71-74). Dolcissimo, les modulations à demi-tons soulèvent cette phrase noble et pure du grave à l'aigu : on notera les oppositions de registres du thème donné en octaves et tierces à la main droite soutenues par des arpèges de la main gauche, ensuite à la main gauche sur des pédales graves et arpèges à la main droite. Ce chant, qui représente pour Albéniz l'âme de l'Espagne, s'enfle comme une vague pour atteindre la nuance trois fois forte et se crisper dans l'aigu sur un accord de quinte augmentée qui est comme un cri.
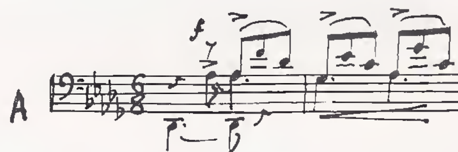
Toute l'exploitation de **A** puis de l'interlude renouvelle l'incertitude, avec la double pédale haletante de dominante (mes. 103-111-114). Puis **B** reparaît sur vingt mesures (115-134) et alterne, dans la **coda,** par périodes régulières de deux mesures, avec les cloches lointaines. Trois fois quatre mesures rappellent la désinence de **B** (jota), l'**interlude** (fandanguillo) et les cloches (141-145-149-153).

Ainsi, ces trois esquisses d'une danse basque, d'un chant andalou et d'un carillon mystique ouvrent-ils pour nous les chemins d'outremont. C'est **« de la musique avant toute chose »,** et l'on s'en veut pour « cette sèche opération cadastrale qui consiste à borner des idées frémissantes dans les champs glacés du calcul et de la préméditation » (1).

II. El Puerto (Allegro commodo)

Cet allegro impérieux est la pièce la plus courte de l'ensemble des **Ibéria.** On notera d'ailleurs que les divers cahiers vont en augmentant de longueur. **El puerto,** c'est une sorte de **romalis,** ou plutôt de **polo,** danse de l'Andalousie, et il n'est guère difficile d'imaginer que ce port n'est autre que celui de Cadix, patrie d'un autre grand muscien espagnol, Manuel de Falla (1876-1946). **El puerto** attise chez l'auditeur cette tension entre le Nord et le Sud, magistralement posée par Albéniz qui affirmait, a-t-on dit, sentir beaucoup mieux l'âme andalouse andalouse que celle de sa Catalogne natale.
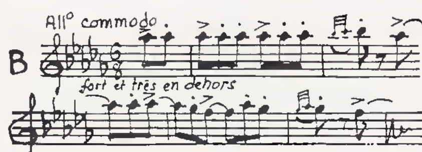
Cette pièce centrale de notre triptyque est plus difficile à pénétrer et à analyser que l'**Evocacion,** encore que d'un tout autre point de vue, dit G. Laplane. On y sent le jeu dur, violent de la guitare andalouse, avec ce rythme caractéristique à six-huit où le temps initial de chaque mesure résonne comme une corde grave à vide, une autre corde à vide marquant le point de départ de chaque temps. C'est un accompagnement rude, plein de mordant (de **salero** disent les Andalous) dont la périodicité est de deux mesures. L'anticipation du la bémol à la fin du premier temps (mes. 1, 3, 5, 9, etc.) crée un déhanchement pittoresque **(A)** :



Dès la mesure 7, une acciacature fortissimo entraîne un effet chromatique descendant nerveux, électrique comme un **rasguaedo** (jeu gratté sur toutes les cordes de la guitare avec tous les doigts repliés). Les mesures 1 à 7 font ainsi l'effet d'une mise en route, d'un « essai de doigts », avant l'introduction « très décidée » qui reprend le rythme
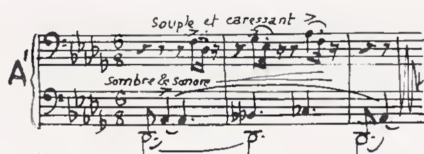
1. Alfred Cortot, *La musique française de piano,* 3 vol., Paris, N.R.F., 1948, I, 222, à propos de Paul Dukas, l'ami d'Albéniz.

initial pour les mesures 9-11. C'est alors que la main droite fait entendre son thème tel un cri, telle une succession d'appels piqués et martelés **(B)** en ré bémol majeur :
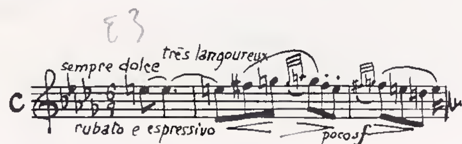


Un **premier volet** s'étend des mesures 1 à 54, faisant alterner les éléments mentionnés ci-dessus sur une immense pédale de ré bémol dont la solide assise tranche avec l'écriture âpre, aux arêtes vives et sauvages. Ce volet s'achève par un trait typiquement andalou, en pizzicati à la basse et très en dehors (47-48 et 51-54), ponctués d'accords secs en polyrythmie (3/4 contre 6/8).

Le **second volet** offre un chant au ténor, chant « sombre et sonore » ; cependant que reparaît la pédale de tonique, avec une transformation de l'accompagnement **A'**



devenu ici « souple et caressant », mais reprenant son aspect initial de 75 à 79 (toujours deux incises de deux mesures) et que retentissent les véhéments appels de **B** au ton principal. Nouveau chant expressif au ténor ; **A'** sur deux mesures enchaîne avec un doux motif « très langoureux » **C** :



accompagné par **A** (mes. 84-87) avec une savoureuse enharmonie. Une mesure de transition molto staccato réintroduit **A'** en si mineur (89-93) puis **C** en mode de ré transposé. Brusque retour des **rasguaedos** avec les acciacatures qui se prolongent, acides, sur dix mesures (99-108) où une nouvelle polyrythmie (2/4 contre 6/8) amène avec souplesse **B** dans une harmonisation tendue, qui semble haleter, sempre crescendo, avec ses quintes augmentées, jusqu'au paroxysme de la mesure 123 où sa résolution s'opère « joyeusement » sur le retour de **B** au ton initial de ré bémol majeur (123-138). **Rasguaedos** tels de brusques frissons (139-145), puis motif rapide en pizzicati de la basse sur contretemps à 3/4 de la main droite (cf. mes. 47-54). Houles chromatiques sotto voce qui semblent diluer dans une volute de brume le caractère violent de ce **polo.**

A la mesure 158 débute un immense ritenuto au superlatif de la nuance piano : c'est un rappel lunaire de **A** avec quelques mordants, rappel qui semble se pétrifier peu à peu. Lui succède une lente et belle rêverie (mes. 171 à fin, 187) « bien expressif », avec ses triolets andalous. L'image d'**El puerto** s'idéalise dans un souvenir estompé qui rappelle à propos la nostalgie d'Albéniz, miné par la fatigue et la maladie, composant cette page dans son exil niçois des Baumettes, en la Villa Saint-Laurent. Une très douce coda présente une succession de septièmes et neuvièmes non résolues qui laissent l'imagination perdue dans son essor, avec le piment de quelques mordants qui reparaissent, mesures 180 et 181.

Dans cette page, difficile à la fois dans sa technique et dans son interprétation, Albéniz a mis des trésors de musique. Il n'est pas ici harmoniste au sens pur, fauréen et exceptionnel du terme. Il est un peintre qui jette sur sa toile des taches de teintes sévères dont il use avec maîtrise : des noirs, des gris ou des ocres. C'est réellement une conception nouvelle de l'écriture pianistique, cursive mais impeccable qu'Albéniz inaugure ici avec sa prodigieuse expérience.

(A suivre)

LA SYMPHONIE AU XIXe APRÈS BEETHOVEN

par René BERTHELOT
Directeur Honoraire du Conservatoire d'Orléans
Ancien Professeur d'Education Musicale

Comme on a pu le voir dans le numéro d'octobre de *L'Education musicale,* il est créé, à partir de 1975, une « Agrégation d'Education musicale et de chant choral ». L'arrêté ministériel précise que le programme limitatif de certaines matières sera déterminé chaque année. Pour 1975, le programme d'histoire de la musique est le suivant : « *La Symphonie au XIXe siècle, après Beethoven* ».

Les notes qui suivent n'ont d'autre ambition que d'offrir aux futurs candidats un plan de travail, un simple synopsis à partir duquel ils pourront orienter leurs recherches et études personnelles. Il a semblé logique d'adopter l'ordre chronologique, qui couvre une période allant de 1823 (année de la *Neuvième Symphonie*) à 1900 inclus, dernière année du XIXe siècle (et non première année du XXe, comme on le croit trop souvent). On a néanmoins distingué les différentes écoles nationales, malgré l'interpénétration de quelques-unes : par exemple, avec Liszt, qui procède davantage de Berlioz que de ses prédécesseurs hongrois.

Les noms jugés importants sont imprimés en capitales, les autres en minuscules. Il va de soi que cette discrimination typographique ne repose que sur le critère du sujet imposé : la symphonie. C'est ainsi que des noms prestigieux (Wagner, Gounod ou Fauré) demeurent en minuscules à cause de la faible contribution de ces maîtres à la forme étudiée. En d'autres cas (Spohr ou Raff, par exemple), c'est parce que cette contribution, quoique importante, n'offre que peu de signification.

Une bibliographie sommaire donne aux étudiants une liste d'ouvrages utiles à consulter. On aurait pu y adjoindre une discographie. Mais on a jugé que n'importe quel catalogue de disques pouvait rendre le même service.

ECOLE AUSTRO-ALLEMANDE

Spohr (Ludwig) 1784-1859. A composé 9 symphonies, dont certaines portent des titres qui les apparentent au poème symphonique. La 7e est écrite pour 2 orchestres. Musique sans génie, mais qui a sa place dans l'histoire de la symphonie.

SCHUBERT (Franz) 1797-1828. Si l'on se tient dans les limites du sujet, seule la « Grande symphonie » en *ut,* composée en 1828, devrait être prise en considération. Mais il semble difficile de ne pas y admettre également l'*Inachevée,* en *si* mineur, écrite en 1822, mais qui ne fut exécutée qu'en... 1865.

Lachner (Franz) 1803-1890. Huit symphonies, dont le style, estime d'Indy, rappelle souvent Schumann.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (Félix) 1809-1847. Cinq symphonies. La 2e en *si* bémol, est avec chœurs (*Lobgesang*) ; les suivantes sont l'*Ecossaise,* l'*Italienne* et la *Symphonie Réformation,* où l'on trouve des mélodies empruntées aux chorals de Luther. Wagner s'en est souvenu dans *Parsifal.* Mendelssohn-Bartholdy composa, entre 15 et 20 ans, plusieurs symphonies pour cordes, dans le style classique.

SCHUMANN (Robert) 1810-1856. Quatre symphonies, dont la plus belle est sans doute la 3e, en *mi bémol* (*Rhénane*). La 1re, en *si* bémol, fut réorchestrée par Mendelssohn. Des prémisses de construction « cyclique » sont décelables dans la 4e, en *ré* mineur.

Wagner (Richard) 1813-1883. A composé, à 19 ans, une *Symphonie* en *ut* majeur, exécutée en 1833. Le manuscrit, sans doute détruit par Wagner, est considéré comme perdu.

Raff (Joachim) 1822-1882. Né en Suisse, mais peut être rattaché à l'école allemande. Onze symphonies, parfois avec des titres descriptifs ou littéraires.

BRUCKNER (Anton) 1824-1896. Autrichien. Huit symphonies de dimensions importantes et d'une écriture polyphonique souvent très riche. Influences : Wagner et Brahms (cependant son cadet). On a comparé Bruckner à César Franck, en considération de sa qualité d'organiste et de ses aspirations religieuses. Là se borne la similitude.

Goldmark (Karl) 1830-1915. Né en Hongrie, mais a vécu à Vienne. Deux symphonies.

BRAHMS (Johannes) 1833-1897. Quatre superbes symphonies trop tardivement admirées, surtout en

France. Les plus jouées sont la 1re, en *ut* mineur, et la 4e, en *mi* mineur. Le *Double-Concerto* pour violon et violoncelle, œuvre également magnifique, peut être considérée comme une « symphonie concertante ».

BRUCH (Max) 1838-1921. Son célèbre *Concerto* en *sol mineur* pour violon a fait oublier que Max Bruch est l'auteur de deux symphonies.

MALHER (Gustav) 1860-1911. Autrichien né en Bohême. Neuf symphonies de dimensions considérables et exigeant parfois des effectifs extraordinaires (« Symphonie des Mille ») ainsi que l'adjonction des chœurs ou des voix solistes. Style lyrico-dramatique issu de Wagner et de Bruckner. Fréquentes intentions littéraires ou métaphysiques. Semble avoir influencé Schœnberg à ses débuts (*La Nuit transfigurée*).

STRAUSS (Richard) 1864-1949. Symphonie en *fa* mineur (1884). Les deux autres (*Symphonie domestique* et *Symphonie des Alpes*) sont postérieures à 1900.

ECOLE FRANÇAISE

BERLIOZ (Hector) 1803-1869. Sa *Symphonie fantestique* (1830) est déjà un poème symphonique. *Harold en Italie* (1834), avec alto solo, peut être considéré comme une deuxième symphonie. Berlioz a intitulé « Symphonie dramatique avec chœurs » sa belle suite de *Roméo et Juliette*. On notera également sa *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) pour harmonie militaire et cordes (l'orchestre « harmono-symphonique » d'aujourd'hui) avec chœurs, composée pour l'érection de la colonne de Juillet.

REBER (Henri) 1807-1876. L'auteur du *Traité d'harmonie* si longtemps en usage est l'auteur de quatre symphonies.

DAVID (Félicien) 1810-1876. *Le Désert* fut sous-titré par David « Ode-Symphonie ».

GOUNOD (Charles) 1818-1893. Trois symphonies, dont une au moins (en *mi bémol*) mériterait d'être mieux connue.

FRANCK (César) 1822-1893. Belge naturalisé. Sa *Symphonie* en *ré* (1886), dédiée à Duparc, est l'exemple le plus achevé du style « cyclique » qui devait influencer toute la musique française d'obédience franckiste — et même Debussy (Quatuor). Structure classique, si l'on considère le *scherzo* inséré dans le mouvement lent. En revanche, mystérieuse construction tonale (dans le 1er mouvement) sur les deux pôles de *ré* mineur et *fa* mineur, ou d'Indy voyait l'image des deux tours d'une cathédrale. Suivant Tiersot, Franck aurait composé une symphonie en *sol* (vers 1850) dont le manuscrit demeure introuvable.

LALO (Edouard) 1823-1892). Célèbre par sa *Symphonie espagnole* pour violon (1873) qui se rattache plutôt au genre concerto, Lalo est aussi l'auteur d'une *Symphonie* en *sol* mineur de forme classique (1886) qui n'est pas son chef-d'œuvre.

SAINT-SAENS (Camille) 1835-1921. Trois symphonies, dont la dernière, avec orgue, est justement célèbre. Dédiée à la mémoire de Franz Liszt, elle serait composée sur la séquence du *Dies Irae*. Bien que Saint-Saëns n'ait jamais parlé d'une telle intention, la chose n'a rien d'impossible, étant donné la dédicace. Final somptueux et magistral, l'une des pages les plus grandioses de la musique symphonique française (utilisation du piano dans l'orchestre).

DUBOIS (Théodore) 1837-1924. Une *Symphonie française*.

BIZET (Georges) 1838-1875. Est l'auteur imprévu d'une charmante *Symphonie* en *ut*, retrouvée tardivement. Il s'agirait d'un devoir de Bizet à la classe de composition du Conservatoire, en 1855. Style très scolaire, mais d'une grande fraîcheur. Joli mouvement lent, d'un sentiment pastoral qui annonce *L'Arlésienne*.

WIDOR (Charles-Marie) 1844-1937. Cinq symphonies. La dernière, en *fa* (*Symphonie antique*) est avec soli et chœurs. Widor a également intitulé « symphonies » ses huit sonates pour grand orgue.

FAURÉ (Gabriel) 1845-1924. Une symphonie en *ré* mineur, inédite (1884).

D'INDY (Vincent) 1851-1931. Est l'auteur de trois symphonies dont la 1re, avec piano (1886), eut un succès longtemps affirmé. Contemporaine de la symphonie de Franck, elle utilise un thème du folklore ariégeois, sous le titre *Symphonie sur un chant montagnard français* ou « Symphonie cévenole ». Les deux autres ont été composées postérieurement à 1900.

CHAUSSON (Ernest) 1855-1899. Elève de Massenet et surtout de Franck, Chausson fut également un adepte du système « cyclique », comme le montre sa belle *Symphonie* en *si bémol*, empreinte du sentiment tragique si particulier à ce musicien. Les influences conjuguées de Franck et de Wagner y sont sensibles.

ROPARTZ (Joseph-Guy) 1864-1953. Dans la lignée franckiste. On connaît de lui trois symphonies. La 1re est « sur un choral breton » (1885). La seconde est de 1900.

DUKAS (Paul) 1865-1935. Une seule Symphonie, en *ut* majeur (1896), mais marquée de cet exigeant souci de perfection et de cette qualité thématique qui caractérisent l'auteur de *La Péri*. Sorte de transition entre l'école de Franck et l'esprit néo-classique d'un Roussel.

MAGNARD (Albéric) 1865-1914. Quatre symphonies (la dernière en 1913) d'une grande noblesse, dont on ne peut que regretter l'oubli où elles sont tombées. Magnard est mort au cours de l'invasion allemande de septembre 1914, en défendant sa maison, près de Senlis.

Rabaud (Henri) 1873-1949. On lui doit deux symphonies d'inspiration assez académique, mais d'une grande maîtrise d'écriture. La 1re est de 1894, la seconde de 1899. Cette dernière, comme la célèbre *Procession nocturne*, est un des « envois » de Rome de l'auteur, alors pensionnaire à la villa Médicis.

ECOLE RUSSE

Rubinstein (Anton) 1830-1894. Six symphonies d'esprit classique.

Borodine (Alexandre) 1834-1867. Trois belles symphonies, imprégnées de folklore national. La 3e, en *la* mineur, laissée inachevée, a été terminée et instrumentée par Glazounow.

Balakirew (Mily) 1837-1910. Une *1re symphonie*, en *ut*, sur des thèmes russes (1886). La 2e date de 1909.

TCHAIKOWSKY (Peter) 1840-1895. On lui doit sept symphonies dont la dernière, en *si* mineur (« Pathétique »), est l'une des plus goûtées du public de concert (elle se termine par le mouvement lent). Romantisme exacerbé, et lourde atmosphère élégiaque. D'Indy estimait ce style plus allemand que russe. Stravinsky a pris le contrepied de cette opinion.

Rimsky-Korsakoff (Nicolas) 1844-1908. Trois symphonies. La 2e a été ultérieurement transformée en poème symphonique (*Antar*). Une *Sinfonietta* pour cordes sur des thèmes russes.

Liadov (Anatole) 1855-1914. Une *Symphonie* en *si* mineur.

Gretchaninoff (Alexandre) 1864-1956. Six symphonies, dont les quatre dernières sont postérieures à 1900. La 2e porte le titre « Pastorale ».

GLAZOUNOW (Alexandre) 1865-1936. Huit symphonies. La 2e contient des thèmes cycliques. Les deux dernières sont postérieures à 1900.

Rachmaninoff (Serge) 1872-1943. Trois symphonies.. La 1re date de 1895.

Scriabine (Alexandre) 1872-1915. Sa *1re Symphonie*, suivie d'un chœur « A l'Art », est de 1900. Personnalité intéressante et originale, préoccupée de nouveautés esthétiques, de métaphysique et même d'ésotérisme.

ECOLES DIVERSES
Hongrie

LISZT (Franz) 1811-1886. Deux symphonies « à programme », de vastes dimensions : 1°) *Faust-Symphonie* (1854) dédiée à Berlioz. Ample trilogie (Faust-Marguerite-Méphistophélès) suivie d'un chœur, ajouté en 1857. Œuvre remarquable par son inspiration généreuse et son coloris orchestral. On note, dans le 1er mouvement, l'emploi mélodique de l'accord de 5te augmentée, annonciateur de la gamme par tons utilisée par Debussy. 2°) *Dante-Symphonie*, dédiée à Wagner (1856), avec voix de femmes.

Bohême

Smetana (Friedrich) 1824-1884. Une symphonie (1853).

DVORAK (Anton) 1841-1884. Neuf symphonies, composées entre 1873 et 1893. La dernière (*Symphonie du Nouveau-Monde*) est universellement appréciée.

Pays nordiques

Gade (Niels) 1817-1890. Danois. Huit symphonies. La 5e est avec piano.

Svendsen (Johann) 1840-1911. Norvégien. Deux symphonies.

Sibélius (Jan) 1865-1957. Finlandais. Huit symphonies, dont la 1re seulement est de 1899.

BIBLIOGRAPHIE
en langue française

Dictionnaires et encyclopédies :

Riemann (Payot). *Encyclopédie de la Musique* (Fasquelle). Dufourcq (Larousse). Marc Honegger (Bordas). R. de Candé (Seuil). *Dictionnaire des Œuvres* (Laffont-Bompiani).

Histoire de la Musique :

Pléiade (tome II). J. Combarieu (Colin). R. Bernard (Nathan). C. Nef (Payot). J. Gaudefroy-Demombyne, *Histoire de la Musique française* (Payot). J. Muller-Blattau, *Histoire de la Musique allemande* (Payot).

Analyse :

V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, tome III (Durand).

Monographies :

1° *Sur la symphonie :*
M. Brenet, *Histoire de la symphonie avant Beethoven.*
E. Borrel, *La Symphonie* (Larousse).
J.-G. Prodhomme, *Les Symphonies de Beethoven* (Delagrave).

2° *Sur les compositeurs :*
Berlioz : A. Cocquard (Laurens). Ad. Boschot (Plon).
Brahms : Cl. Rostand (Plon).
Bruckner : A. Machabey (Calmann-Lévy).
Franck : D'Indy (Alcan). M. Emmanuel (Laurens). L. Vallas (Flammarion).
D'Indy : J. Canteloube (Laurens). L. Vallas (Albin Michel).
Liszt : Calvocoressi (Laurens). Chantavoine (Alcan).
Mendelssohn : P. de Stoecklin (Laurens). Bellaigue (Alcan).
Schubert : Bourgault-Ducoudray (Laurens), Prodhomme (Stock).
Schumann : V. Basch (Alcan).
Saint-Saëns : Servières (Alcan).

On trouve enfin des partitions de poche de la plupart des symphonies dans les collections Eulenbourg, Philharmonia, Heugel, etc.

Yves HUCHER
Professeur de Lettres

AGRÉGATION D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL

Parmi les trois questions qui forment le « programme de caractère général, non limité à la discipline » (dissertation, durée 6 h, coeff. 3), figure la question littéraire ainsi présentée : « *Le roman français dans la première partie du XIXe siècle : Stendhal et Balzac.* »

Nous nous proposons dans cette rubrique, non pas de traiter à fond cette question, mais de donner des directives d'étude, des plans de travail, et surtout de répondre aux questions que les candidats voudront bien nous poser, en écrivant au siège de *L'Education musicale*. Nous souhaitons, non pas proposer des cours ou rédiger des dissertations que personne ne lirait, mais établir un contact fructueux avec nos lecteurs, en particulier avec tous ceux qui seront dans l'impossibilité de suivre des cours « en direct » et désireront cependant être orientés dans leurs recherches et guidés dans leur travail.

En raison de difficultés multiples, nous donnons aujourd'hui un article de présentation, plus court que ne le seront les suivants. Nous prions nos lecteurs de le considérer comme un préambule où ils trouveront le point de départ de leurs premières lectures et déjà, nous l'espérons, plusieurs raisons de nous poser de pertinentes questions.

Approche du roman au XIXe siècle

Etymologiquement, le roman désigne une œuvre narrative, en prose ou en vers, écrite en langue « romane », c'est-à-dire issue du latin.

Il reste de cette définition le premier élément « œuvre narrative », et l'on précise « d'une certaine longueur » pour la distinguer du « récit » ou de la « nouvelle » ; et « d'imagination » pour ne point la confondre avec le « récit historique ».

La notion de roman est, on le voit, extrêmement vague, et le genre littéraire se définit mieux par opposition à la « poésie » ou au « théâtre ». Cette première difficulté tient au fait que le roman n'a guère gagné ses lettres de noblesse avant le XVIIIe siècle et qu'il faut attendre le XIXe, qui nous occupe, pour parler du « grand siècle du roman ».

L'histoire du genre — il faut en avoir une vue générale — ne clarifie guère la question. Longus (*Daphnis et Chloé*), Lucien, et Apulée (*L'Ane d'or*) sont les trois romanciers les plus souvent cités de l'Antiquité, mais on a pu dire que « *L'Odyssée* est le premier roman de mœurs et l'un des plus parfaits ». Le roman au Moyen Age englobe une production aussi abondante que diverse, du roman chevaleresque au fabliau et de *Tristan et Yseult* au *Roman de Renart*. Rabelais, au XVIe (sans parler de Cervantès pour nous en tenir au roman de langue française), écrit une parodie de ce qui l'a précédé mais en même temps ouvre au roman une voie nouvelle. La préciosité au XVIIe, par ses exagérations et ses outrances, est un péril aussi grand pour ce genre que pour la poésie, mais *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette, est considérée comme le premier chef-d'œuvre du « roman d'analyse » [1].

Et brusquement, le roman s'impose au XVIIIe siècle des *Lettres persanes* de Montesquieu à *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre. Il s'impose si bien que Voltaire, en 1738, affirme : « Le roman est la production d'un esprit faible décrivant avec facilité des choses indignes d'être lues par un esprit sérieux. » C'est que Voltaire, poète, dramaturge et philosophe, est à cette époque jaloux du succès de ses contemporains en un genre où il n'a jamais écrit. Il l'abordera en 1744 et pendant plus de vingt ans en fera un véritable « véhicule d'idées » comme il avait fait du théâtre une « tribune ».

Si l'histoire nous laisse indécis sur les limites du genre et sa valeur, les « sous-genres » ne nous renseigneront guère mieux. Certes, il faut savoir que selon son intérêt dominant un roman peut être « d'action » (et cela va du roman d'aventure au roman d'anticipation en passant par le « policier »), « d'analyse » ou « de caractère », « de mœurs » et même de « style » si le soin avec lequel il est écrit donne à la « forme » un intérêt tout particulier : c'est si l'on veut le cas des romans de Flaubert. Mais qu'il s'agisse de Stendhal ou de Balzac, il est clair qu'un roman est « bon », « réussi », « digne d'un succès immédiat comme de la postérité » quand il réunit à la fois les différents centres d'intérêt : pour l'action, pour les caractères et pour l'étude des mœurs, sans parler de son écriture agréable. Balzac lui-même, dans son essai de classement de *La Comédie humaine*, a commis une erreur qui aurait pu lui être fatale : « Scènes de la vie privée », « de la province », « de la campagne », « de la vie parisienne », « essais philosophiques », cela ne veut pas dire grand-

chose et la seule façon de bien lire Balzac serait de suivre la chronologie des faits [2].

Enfin, si l'on songe au seul XIXe siècle, le classement par « écoles » est tout aussi arbitraire : on peut parler, en poésie, de « romantisme », « parnasse » et « symbolisme » ; on ne peut guère délimiter les frontières des romans « romantiques », « réalistes » et « naturalistes » : *Notre-Dame de Paris* de Hugo n'est pas plus « romantique » que *Le Rouge et le Noir* de Stendhal ou *Les Chouans* de Balzac ; *Cinq-Mars* de Vigny n'est pas moins « réaliste » que *La Chartreuse de Parme* de Stendhal ou *Une Ténébreuse affaire* de Balzac. Quant à la délimitation entre « réalisme » et « naturalisme », elle est encore plus délicate à établir.

Il faut connaître ces difficultés, non pour y trouver des motifs de crainte mais pour tenter de définir clairement le « but » ou mieux « les intentions » d'un romancier. C'est ce que nous nous efforcerons de faire pour nos deux auteurs, Stendhal et Balzac.

En prélude à cette recherche, rapprochons sans plus tarder deux définitions qui pourront servir à la fois de point de départ et de fil conducteur, et fournir deux premiers sujets de dissertations.

« Excepté pour la passion du héros, un roman doit être un miroir. » Stendhal, *Lucien Leuwen, Première Préface*.

« Tracer dans ses infimes détails la fidèle histoire, le tableau exact des mœurs de notre société moderne. » Balzac, *Préface de 1846*.

Terminons par la réponse à une question « urgente » : Quels ouvrages des deux auteurs du programme faut-il avoir lus ? Pour Stendhal, pas de problème : *La Chartreuse de Parme* et *Le Rouge et le Noir*, auxquels il est bon d'adjoindre une lecture plus rapide d'*Armance* et de *Lucien Leuwen*.

Pour Balzac, il n'en va pas de même et le choix est beaucoup plus délicat. Proposons, quitte à préciser plus tard, les raisons de notre choix :

- *Les Chouans* ou *Une Ténébreuse Affaire*.
- *Le Père Goriot*, de préférence à *Eugénie Grandet*.
- *Le Cousin Pons*.
- *Le Lys dans la Vallée* ou *La Femme de Trente Ans*.
- *La Peau de chagrin*.
- *Béatrix*.

Enfin, sans pouvoir donner dès maintenant une bibliographie suffisante, indiquons trois livres à lire en priorité :

- *Anthologie des préfaces de romans français du XIXe siècle* (Julliard, Littérature n° 21, 1965).
- G. Mouillaud, *Le Rouge et le Noir de Stendhal* (Larousse, Thèmes et textes, 1972).
- P. Barberis, *Balzac, une mythologie réaliste* (Larousse, Thèmes et textes, 1971).

Toute la correspondance doit être adressée à l'auteur de cette rubrique « aux bons soins de *L'Education musicale* », qui fournira également aux intéressés les renseignements qu'ils souhaiteraient en vue de la correction de leurs travaux pour lesquels quelques sujets de dissertations seront indiqués à la fin du prochain article.

---

1. On ne saurait lire *Le Lys dans la vallée* de Balzac, sans avoir relu *La Princesse de Clèves*.

2. C'est ce que seule permet de faire l'édition de Balzac publiée sous la direction d'Albert Béguin et J.-A. Ducourneau (Club du Livre, Paris, 1962, 16 vol.).

A propos d'une notion importante et méconnue : la sous-dominante altérée (*)

AMY DOMMEL-DIENY

La Sous-Dominante altérée

N'importe laquelle des trois fonctions tonales peut être altérée ; mais nous avons choisi la S.D. pour trois raisons :

La première, c'est qu'étant donné son rôle annonciateur dans une cadence [19], comme premier accord de l'enchaînement classique IV-V-I, elle a devant elle *le temps* de subir l'effet expressif d'une ou plusieurs altérations, c'est-à-dire d'une *dilatation* qui accentue son attraction vers la fonction qui lui fait suite, la Dominante. Ainsi elle élargit et magnifie le sens cadentiel [20].

La seconde, c'est qu'elle a aussi *la place* de se dilater, grâce au degré intermédiaire — demi-ton — qui sépare le IVe et le Ve degrés ; demi-ton qui lui laisse le « passage » entre sa propre place et celle de l'accord suivant, et qui ainsi s'assimile tout naturellement à une possibilité ornementale ne changeant rien à l'harmonie de base.

Et *la troisième,* c'est que la présence de son degré altérant, « passager » — donc en principe inopérant sur le plan d'une modification tonale —, crée une équivoque avec un accord modulant si l'on s'en tient à la vision mécanique des intervalles de l'accord.
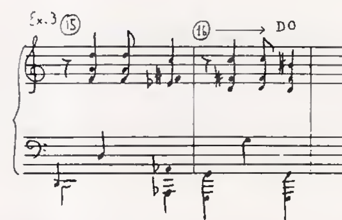
Des trois fonctions, la S.D. est la seule que l'altération ne met pas en mauvaise posture cadentielle ; les deux autres, astreintes en principe à un cheminement « obligé », retarderaient, en l'affaiblissant, l'événement cadentiel ; tandis que le IVe degré altéré, qui retarde aussi la cadence, mais la surtend en même temps, l'amplifie *sans rien changer à la fonction qu'il représente.*

19. Cadence qui peut être *suspensive* : à la Dom. Ex. : *1re Sonate* de J.S. Bach pour Clavein et Flûte, 1er mouvt, mes. 80, ex. 18 — ou *concluante* : à la Tonique. Ex. : *Finale de la Sonate* de Beethoven, op. 27, n° 2, 3e mouvt, mes. 163. Ex. 19.

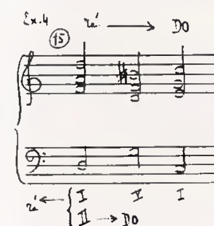
20. La fonction Dom. s'altère aussi, mais moins souvent que la S.D. La Dom. en effet est porteuse de la sensible, immuablement et *directement* attirée par la Tonique. Quant à la Tonique cadentielle, elle représente une conclusion dont le destin est accompli. En principe, elle n'a plus à bouger, mais supporte, sans varier elle-même, de somptueuses décorations. Cf. *Harmonie Tonale,* p. 179 : L'enluminure décoration des Codas. Note 21 bis.

(*) Voir *L'Education musicale,* octobre 1974, n° 211, p. 8.

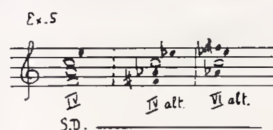
Les exemples en sont innombrables. Prenons-en un tout de suite. *Schumann : Scènes d'enfants n° 9,* mes. 15, 16, 17. Ex. 3.



Après diverses modulations, on revient mes. 15 et 16, au ton principal, DO. La basse, *ré,* Tonique passagère du ton de ré que l'on quitte, se mue sur place, à titre d'accord-pivot, en IIe degré, de DO, assimilé à la fonction sous-dominantique, qui se présente ainsi, ex. 4 :



L'accord du 3e temps de la mes. 15, pourvu de trois altérations, *la bémol, fa dièse, mi bémol* — ex. 3 —, serait bien mal venu à troubler, par allusion à une tonalité étrangère, le ton que les fonctions cadentielles des mes. 15 et 16 viennent de préparer avec soin, DO. Aussi faut-il considérer cet accord altéré *par rapport à DO où l'on va.* Placé sur le VIe degré altéré, il comprend bien dans son sein les notes *fa, la, do,* témoins de la fonction S.D. en UT, mais altérées. Qu'est-ce à dire ? « *Désaltérons* »*-les* pour juger de l'identité véritable de l'accord. Ex. 5.



Il s'agit ici, on le voit, de la S.D. « élargie », bien connue, altérée trois fois. Ces altérations sont d'ordre *purement mélodique,* c'est-à-dire passager, ornemental.
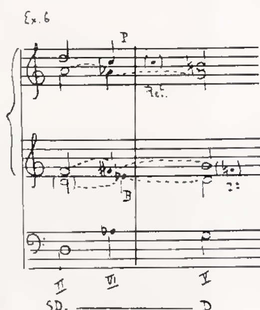
L'écriture instrumentale du piano ne doit pas nous tromper.

En effet :

le *mi bémol* est bien une broderie entre deux *ré* ;

le *fa dièse*, une altération chromatique ascendante du fa naturel ;
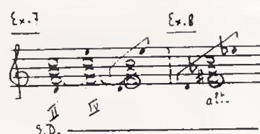
le *la bémol*, une altération chromatique descendante du la naturel. Ex. 6.



Le do, retard, et le fa naturel 7e de dominante, mes. 16, ne changent rien à la marche mélodique des parties.

De plus, nous avons repéré cet accord « désaltéré » — fa, la, do + mi comme représentatif de droit de la fonction S.D. en UT. Celle-là, donc, renversée et altérée, se trouve placée ici sur le VIe degré, la bémol, par simple changement de position. Ex. 5.
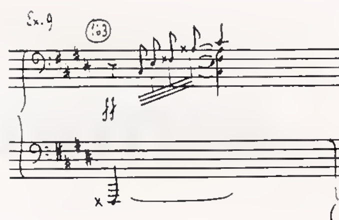
Il est vrai que le IIe degré, ré, venait d'être adopté, lui aussi, par la fonction S.D. élargie au grave, ex. 7, avec un *do* sous-entendu, 1er temps de la mes. 15. La S.D. incorpore maintenant *à la fois* une tierce inférieure et une tierce supérieure, ex. 7 et 8.



C'est la *neuvième de S.D.* — ici altérée — dont nous avons souvent parlé [21]. Le degré II et le degré VI en sont les basses momentanées, mais l'élément cadentiel de cette mes. 15 est bien le fa, S.D. du IVe degré, dissimulé à l'intérieur du 1er accord, et altéré dans le second.

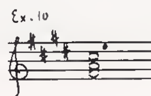
La S.D. occupe donc à elle seule toute la mes. 15, sans qu'il puisse être un instant question d'attribuer aux notes altérées un sens modulant. On va vers DO : toutes les forces cadentielles sont tendues et surtendues vers le ton que l'on veut gagner. Comment songerait-on à évoquer un autre ton ?

Autre exemple : *Beethoven : Sonate op. 27, n° 2* (dite « Clair de Lune »). Finale, mes. 163. Ex. 9.



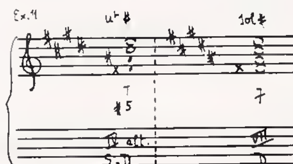
Le morceau est terminé depuis la mes. 157, la Tonique finale atteinte ; tout ce qui la suit n'est qu'un grand développement terminal, de 157 jusqu'à la fin. A l'intérieur s'y placent encore, témoins du romantisme passionné, déchaîné de ce fulgurant final, toutes sortes de rappels thématiques et d'événements surcadentiels. L'un de ceux-ci, dans le ton bien caractérisé d'ut dièse mineur, présente à la mes. 163 deux altérations hors ton, *fa double dièse* et *la dièse*, ex. 9. Est-ce un signe modulant vers le ton de sol dièse mineur ? Des mes. 161 — en ut dièse — et 167 — Thème en ut dièse sixte sensible — qui l'encadrent, prouvent qu'il n'en est rien. Il y a donc lieu de considérer cet accord par rapport au ton *où l'on est* et *où l'on reste*, et non en vue d'un ton imaginaire *où l'on ne va pas*.

Les deux notes altérées une fois « désaltérées », nous reconnaissons l'accord élargi de S.D., ex. 10, qui prend ici normalement sa place dans une cadence complémentaire en ut dièse, 163, 165, 167 [22].



Selon une vue superficielle des choses, cet accord altéré est le même, notes pour notes, intervalles pour intervalles, que celui qui *pourrait conduire* à sol dièse min., ... mais n'y va pas ; sa destination est ailleurs. C'est pourquoi ces altérations, seulement décoratives, occasionnelles, sont dépourvues de tout pouvoir modulant et de tout poids harmonique.

Posé sur un *fa double dièse*, IVe degré, fonction S.D. altérée en ut dièse, le rôle de l'accord n'est pas *le même* que posé sur un *fa double dièse*, VIIe degré, fonction Dom. en sol dièse. Ex. 11.



(*A suivre*)

21. Cf. tome II de *l'Harmonie Vivante*, p. 39, et tome I, note 7, p. 66 ; op. cités.

22. Remarquer la forme renversée de la Dom., +4, et son enhaînement inhabituel directement avec la Tonique : IV-I, D-T.

ACTIVITÉ D'ÉVEIL ARTISTIQUE

par Madeleine MABILAT
Professeur d'Education Musicale à l'E.N.F. de Melun

Par souci de clarté et parce qu'il est impossible de parler de tout à la fois, j'aborderai ici la **hauteur du son,** après avoir évoqué les autres qualités de durée, de timbre et d'intensité dans les jeux précédents.

Saisir la hauteur d'un son, c'est avoir l'oreille musicale, afin de le reproduire dans son esprit, pour le jouer ensuite sur un instrument, et enfin pour l'inscrire d'abord à l'aide de graphismes et beaucoup plus tard sur une portée. C'est par un entraînement à l'audition que s'affirmera l'oreille, que se formera la mémoire musicale, et c'est par des comparaisons auditives que naîtra le discernement du sens mélodique. Il y aura donc plusieurs phases pour acquérir cette réceptivité.

Tout d'abord avec les tout-petits la musique doit être considérée comme un phénomène sonore. C'est donc dans « l'atelier sonore » que l'enfant va explorer la sonorité et l'organiser peu à peu.

Première phase :

« Jeu de hauteur » avec observation auditive sur un carillon posé verticalement.

— Faire **observer** ce qui est aigu, grave, médian.

— Faire **reconnaître** ces différences (les enfants fermeront les yeux) à l'aide de meneurs de jeux.

— Faire des groupements d'instruments liés à ces références.

Deuxième phase :

Sur un carillon, xylophone, et par la **voix,** faire des « glissandis » en **montant,** en **descendant,** puis sur **un son** faire des répétitions, afin de montrer que le son reste à la **même hauteur.**

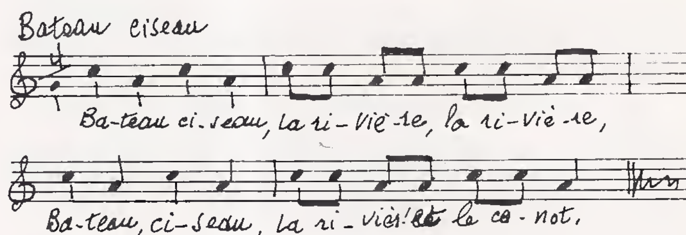
— Après l'observation auditive on pourrait dessiner le mouvement



(faire un point de repère)

1 son à la même hauteur ————————

Ainsi, le phénomène sonore peut s'organiser et donner à l'enfant, qui voit naître le son, l'envie de le reproduire (comme il le fait pour la couleur) et surtout l'envie de faire de la musique. Par exemple, après cette séquence d'observation auditive sur des « glissandis », on pourrait accompagner la comptine suivante :



« recherche d'accompagnement », par exemple :

Prélude :

— Faire des « glissandis » sur un carillon, librement, en montant, en descendant.

— Sur un autre carillon, ou xylophone, ou sur des clochettes exprimant des **hauteurs** de sons, exécuter librement, en les répétant, soit les sons DO et LA. Ce petit prélude fera revivre : 1) les sons qui montent ; 2) les sons qui descendent ; 3) les sons qui restent à la même hauteur.

Les enfants concernés commenceront et finiront **librement.** Dès l'arrêt du prélude, **on chante,** mais le même prélude se mêlera au chant pour l'accompagner et, le chant terminé, à son tour n'interrompra pas cet accompagnement qui s'achèvera librement au **postlude.**

En suivant ce découpage (prélude, chant accompagné, postlude) formé des éléments sonores d'observations auditives de cette seconde phase, l'enfant vivra l'expérience de la **forme musicale :** en l'occurrence, forme en trois parties ou trois volets appelée forme ABA. Précédemment, à la suite de certains jeux sensoriels, des recherches identiques ont été déjà faites. Mais, pour qu'il ait une impression de forme musicale, de plan, de structure dans le temps, l'enfant devra sentir l'équilibre de ces trois parties où il pourra, certes, s'extérioriser, mais au profit d'une **concentration d'écoute.** Le développement de l'attention auditive, dans cette deuxième phase, a un double objectif : la notion de hauteur et la notion de la forme musicale. Tout cela se découvre, s'apprend,

se cultive, car l'attention auditive n'est pas spontanée.

Troisième phase :

Dans cette autre phase pour affiner l'oreille, cette antenne première qui analyse, faire des jeux de hauteurs sur : 1° des distances d'abord éloignées : grave aigu, aigu grave, sons médians.

— Les meneurs de jeux proposent le choix sur un carillon ou des clochettes aux sons déterminés.

— La classe donne des réponses sur : 2° des distances plus rapprochées (distance de 5, 4, 3 sons : intervalles de quinte, quarte, tierce) :

en montant

en descendant

Sur 3° : une distance très petite

deux sons conjoints

Cette observation auditive, dont le support pourrait être la comptine suivante : **La Petite Elise,** va susciter une petite activité musicale qui, en réalité, est une « **Leçon de musique en maternelle** », laquelle peut s'appeler **Jeux de mots mélodiques :**
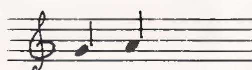
La Petite Elise

La pe-tite E-lise, Un, deux, trois,
qui veut qu'on la frise, " " "
Son pe-tit pa-pa, " " "
qui ne le veut pas, " " "
Il veut qu'on la mène, " " " (etc... voir
"Formulettes pour jouer
et chanter"
Fleurus

Jeux de mots mélodiques (durée 15 minutes).
On apprend la comptine.

Premier temps (A) (jeu d'imitation) :

— Sur un carillon ou sur une flûte à bec jouer :



et dire : que fait la petite Elise ?

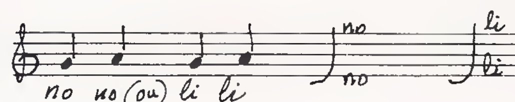
— Réponse : **elle monte,** diront les enfants.

— 1° Evoquer l'ascension par le **geste** (au tableau).

— 2° Puis **dessiner** cette montée par ce graphisme.



— 3° Chanter sur le graphisme en choisissant une syllabe, exemple : **no no** ou **li li,** ce qui donne :



— 4° Faire jouer ces sons au carillon **en montant.**

(B) Sur un carillon ou flûte à bec, ou sur ces deux instruments alternativement, jouer :

et dire : que fait la petite Elise ?

— Réponse : **elle descend,** diront les enfants.

— 1) faire le **geste** pour visualiser ; 2) dessiner au tableau le graphisme.

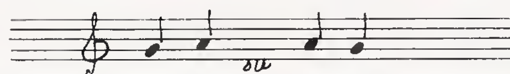


3) chanter sur le graphisme ; 4) faire jouer ces sons au carillon **en descendant.**

Deuxième temps (jeu de reconnaissance ou dictée active) :

— Faire reconnaître ces deux graphismes ou mots mélodiques. Jeu dirigé par les enfants.

— Un meneur frappe au carillon.



En reconnaissant, la classe **gestuellement** dessine le graphisme dans l'espace pendant qu'un autre meneur le montre au tableau.

— Plusieurs meneurs dirigeront cette reconnaissance et il serait profitable, pour le timbre, de faire reconnaître ces hauteurs sur des instruments différents (carillon, xylophone, clochettes, flûte, guitare, etc.).

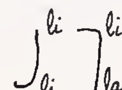
Troisième temps (aptitude à la lecture). « Trouver le son. »

— Quel mot a-t-on préféré ? (plusieurs enfants).

— Quand l'enfant a choisi, il montre le mot en le chantant (geste ou graphisme).

— La classe lui répond : dialogue.

— Enfin, la **classe lit** en chantant sur la syllabe du début de l'activité, exemple :



nOtre discOthèque

par Hervé MUSSON
Professeur d'Education musicale au C.E.S. Arc-de-Meyran, Aix-en-Provence

De Roland de Lassus à Penderecki, seize nouveautés à l'affiche en ce mois de décembre 1974. Certaines comptent parmi les plus remarquables de l'envoi, et dans la morosité ambiante, les tracasseries quotidiennes, ce peut être une forme de salut. On ne reste pas insensible devant des réalisations, où intérêt musical et finesse d'enregistrement vont de pair, et il est heureusement permis de se tourner vers des horizons nobles et enrichissants. On peut toujours s'isoler un moment...

Faisant suite au dictionnaire de l'orgue, et à celui de la musique médiévale, voici à nouveau, sous la responsabilité d'Henri Jarrié, un *Dictionnaire des instruments anciens*, signé HARMONIA MUNDI, présenté en un coffret de trois disques, avec la participation des Clementic Consort, Ars Musicæ de Barcelone, Ensemble Ricercare, Artium Musicæ de Madrid, Deller Consort et Schola Cantorum de Londres.

Il a été apporté à la présentation de cette très remarquable publication un soin tout particulier. Le coffret luxueux, l'élégance graphique du livret jalonné de gravures font de cet enregistrement un bel objet de collection agréable au toucher et à l'œil, avant toute audition.

Outre l'aspect extérieur, la haute qualité de la gravure frappe tout d'abord à l'audition : pureté de timbre, profondeur d'enregistrement, stéréophonie réelle, et, surtout, absence totale de souffle et de distorsion. Autant de qualités, qui, ajoutées à l'intérêt musical évident des différentes pièces judicieusement choisies, placent d'emblée cette nouvelle réalisation de Saint-Michel-de-Provence aux premiers plans de l'actualité discographique. Ces trois disques nous permettent d'apprécier pleinement l'Art Musical de ce Moyen Age, haut en couleurs, si prolixe en sonorités et expressions de toutes sortes.

Au programme : *Musiques religieuses, Danses médiévales, Livre de danses de Marguerite d'Autriche, le Moyen Age en Catalogne, le Manuscrit de Chantilly* (Ars Nova), *Chansons de l'amour malheureux* (Carmina Burana), soit en tout 53 pièces, toutes exécutées sur des instruments de l'époque (puisque là est le but de l'entreprise), et dont les timbres inhabituels, de sonorités rugueuses, s'imposent tout de suite à nos oreilles, comme seuls dignes de perpétuer cette musique faite de spontanéité et de fraîcheur.

Le livret, après un essai sur la musique médiévale, dont la clarté et le sérieux sont les principales qualités, nous livre en un second chapitre une nomenclature détaillée de tous les instruments et termes techniques de l'époque, avec gravures à l'appui, depuis l'accordo (de la famille des lyres) au xylophone (ou claquebois).

Outre l'intérêt historique, ou tout simplement culturel je ne saurai trop conseiller et vanter cette réalisation pour le plaisir musical qu'elle procure [1].

Autre nouveauté digne d'intérêt ! Toujours depuis SAINT-MICHEL-DE-PROVENCE : *Les Larmes de Saint-Pierre*, de Roland de Lassus (1532-1594), par l'ensemble vocal Raphaël Passaquet. Enregistrement HARMONIA MUNDI.

Œuvre ultime du maître, elle se présente comme une succession de madrigaux spirituels évoquant les différents rapports affectifs entre Jésus et Pierre après le reniement. C'est un message d'une intériorité profonde, une fervente prière dans laquelle pensée de la mort et faiblesse humaine apparaissent constamment. Que de plénitude, que de foi dans ces pages ! On atteint presque à une expression du mystère divin, immuable. Comme si tout, en fin de compte, aboutissait à un repli sur soi-même pour une dernière communion avec Dieu. Toute l'œuvre semble imprégnée de l'infinie bonté du Christ.

On ne peut s'empêcher de faire un rapprochement avec l'Eglise moderne, ce qu'elle nous offre comme prière, comme art, quelle sorte de culture elle favorise... si l'on songe que *Les Larmes de Saint-Pierre*, composées librement par Lassus furent dédicacées au pape... Mais, qui croit encore aujourd'hui dans notre époque sécurisante et mécanisée, par trop...

Il n'y a que des éloges à adresser aux interprètes pour avoir su rendre avec autant de vérité, la foi inébranlable de cette œuvre, et sa finesse musicale. Il est rare de trouver une homogénéité aussi totale entre les différentes tessitures. Les voix bien timbrées, l'extrême sensibilité de l'exécution, très nuancée, donnent à la pâte sonore une consistance d'une richesse extraordinaire [2].

Deux autres nouveautés sont consacrées au clavecin, toutes deux illustrent une partie de l'œuvre des Scarlatti. D'abord : Alessandro Scarlatti (1660-1725). *Œuvres pour clavecin* par Luciano Sgrizzi : Cinq Toccatas (Sul primo tono, en La majeur, en Ré mineur, en La majeur, en La mineur). ERATO. Bien différentes de la musique galante du XVIIIe siècle français, ou même de l'œuvre de son fils, ces cinq Toccatas d'aspect grandiose donnent à la musique de clavecin une vigueur quasi orchestrale. La toccata Sul primo tono surtout, avec ses successions de mouvements très fortement personnalisées apparaît comme une grande fresque plus ou moins rythmée par l'alternance des différentes périodes de contrepoint, d'harmonie et de récitatif. La vigoureuse interprétation de L. Sgrizzi donne à ces pages une grande réalité. Mettant naturellement en valeur chaque élément caractéristique, elle apparaît comme une projection fidèle des intentions les plus intimes du compositeur. Sans outrance, sans la moindre ostentation, L. Sgrizzi parcourt ces toccatas, leur redonne tout leur éclat, les affirme ; toute l'œuvre s'anime soudain. Bravo ! [3].

Domenico Scarlatti (1685-1757) : *Dix-huit Sonates pour clavecin* par Luciano Sgrizzi. ERATO. Nombre de ces pièces, pour ne pas dire toutes, sont maintes fois exécutées au piano. Elles sont fort connues, mais c'est avec plaisir qu'on les redécouvre sur leur instrument d'origine. Elles prennent ainsi tout leur sens. Voilà un bel échantillon d'un répertoire où grâce et légèreté vont de pair. Il faut saluer au passage l'excellente initiative de la firme ERATO pour la présentation simultanée des deux Scarlatti — deux écoles, deux styles qui se sont succédé dans l'histoire et dans l'évolution de la musique. L'interprète fait preuve d'une grande souplesse. Respectant scrupuleusement les deux styles ; il les défend alternativement leur donnant autant de vérité, autant d'intérêt. C'est avec grâce, mais aussi vivacité que L. Sgrizzi exécute ces 18 Sonates dont il souligne la jeunesse et la gaîté insouciante. L'enthousiasme se communique vite devant ces arabesques sautillantes, ou pudiquement discrètes, qui surgissent constamment du clavier ; la musique y est légère, fine, tissée comme une dentelle. Elle transporte de plaisir. Chacun de ces deux enregistrements possède une gravure d'une grande pureté, sans bruit de fond ; ils retransmettent avec précision le message musical. Le prix du second disque (26,50 F) passe à 28,50 F au 1er janvier prochain, hâtez-vous ! [4].

Pour suivre une progression toute chronologique, acceptant les aléas du temps qui passe, ses heurts, son évolution, au clavecin succède le piano dont on affirme qu'il est le descendant, ce malgré une incompatibilité de timbre et de technique à peu près totale ! De Franz-Joseph Haydn (1732-1809), voici *Sonates pour piano* par Sophie Svirsky. Enregistrement CHARLIN. Il faut se féliciter de la parution de cet enregistrement offrant *huit Sonates*. Ainsi est mise en valeur une musique injustement reléguée au second plan devant les sonates de Mozart ou de Beethoven. Elles aussi, cependant, sont d'une richesse musicale infinie et elles contribuent également à l'évolution de cette forme sonate qui, bientôt, dominera toute la musique symphonique. L'enregistrement CHARLIN, parfait comme toujours, restitue pleinement et sans altération aucune, les chaudes sonorités, le toucher sensible de Sophie Svirsky. Encore faut-il que la reproduction fidèle de la musique (c'est le cas ici) ne soit pas considérée comme un défaut, ce qu'un certain snobisme, ou même une ignorance notoire, tenterait d'affirmer actuellement. J'ai entendu dire, j'ai même lu dans une revue spécialisée que « c'était bien » lorsqu'une chaîne, une enceinte, où à l'autre bout, un disque « colorait »... ça personnalise en quelque sorte ! ! !

Carl de Nys, rédacteur de la pochette, comme à son habitude, se livre à un commentaire détaillé de chaque œuvre. A l'audition il n'est que de se laisser bercer par la douce musicalité de l'interpréta-

tion, laquelle dose avec une sûreté infaillible les multiples nuances de la musique. Toute la sensibilité, l'intimité préromantique de ces pages apparaissent au premier plan. Mais surtout, c'est la spontanéité de l'interprétation qui nous ravit [5].

EMI LA VOIX DE SON MAITRE présente de Mozart (1756-1791) deux *Concertos pour piano et orchestre K 414 et K 459*, joués par Daniel Baremboin et The English Chamber Orchestra. Fraîcheur et grâce sont peut-être les deux caractéristiques principales de ces œuvres. Mozart illustre pleinement ce style galant, aimable et léger, représentatif de la Vienne de l'époque. Malgré quelques faiblesses de phrasé, Daniel Baremboin, à la fois soliste et chef d'orchestre, assume avec bonheur la responsabilité de cette interprétation légère et sereine [6].

Il faut retenir par ailleurs un enregistrement ERATO présentant *Doubles jeux, pièces pour deux pianos* par Geneviève Joy et Jacqueline Robin. Les œuvres enregistrées, toutes contemporaines, furent composées spécialement pour le 25e anniversaire du duo Roy-Robin, en 1970. Avec : *Figures de Résonances* d'Henri Dutilleux, *Quatre Danses en deux mouvements* de Darius Milhaud, *Contrefugue* de Daniel Lesur, *VIIIe Etude pour 31 agresseurs* d'Alain Louvier, *Cantus Firmus* de Marcel Mihalovici, *Le Diable à deux* de Pierre Petit, *Patchinko* d'André Jolivet, *Doubles jeux* de Georges Auric, *Moulins à Prière* de Marius Constant, *Sorôn-Ngô* de Maurice Ohana, nous nous trouvons devant un éventail assez respectable et très intéressant de musique contemporaine pour le piano, ou plutôt pour deux pianos. De telles formations sont rares, et nous apprécions avec d'autant plus d'enthousiasme celles-ci dont la valeur musicale n'est plus à vanter. Le tandem G. Joy-J. Robin est né alors que ces deux pianistes hantaient encore le Conservatoire. Il n'a cessé depuis, élargissant toujours son répertoire, et devenant ainsi un centre d'intérêt pour la musique actuelle, les ressources sonores de telles formations ayant été peu explorées jusqu'à nos jours. Voilà donc un disque très intéressant, d'une excellente gravure, et qui ne manquera pas d'attirer l'attention. En outre, l'avantage qu'il représente pour nos classes me semble évident lorsque nous abordons le problème de la musique contemporaine [7].

Théoriquement, la période romantique, exclusivement réservée au piano, devrait s'ouvrir avec la critique d'un enregistrement MELODIA CHANT DU MONDE, S. Richter exécutant des Variations de Beethoven. Quelle ne fut pas ma surprise en trouvant à l'intérieur de la pochette, un enregistrement des Chœurs Russes sans aucun rapport avec Beethoven. Il s'agit des Grands Chœurs Ukrainiens « Doumka » dont je ne peux dire d'ailleurs (en attendant les Variations de Beethoven) que le plus grand bien. Voilà une puissante interprétation qui évolue de la plus grande force à la plus grande douceur : gaîté, mélancolie, sensibilité y sont exprimées avec une touchante sincérité. Au programme : *Les dernières Volontés*, *Je contemple le ciel*, *Grandzia*, *La révolution en marche*, *La haute montagne se dresse*, *La voisine*, *Pensées, mes pensées*, *La Bandoura*, *Entends-tu mon frère*, *Le large Dniepr*. Dix chants pour voix mixtes d'une puissance évocatrice extraordinaire, c'est toute la vigueur de l'âme slave qui est exprimée. Dans cet enregistrement au-dessus de toute critique, la qualité d'exécution peut être une image de la perfection. J'ajouterai que ce disque constitue un élément indispensable pour qui voudrait aborder la Russie musicale en classe [8].

Beethoven ayant fait défaut, cette rubrique XIXe siècle débute sur une interprétation due à S. Richter de la *Sonate en ut mineur D 958* et de l'*Impromptu en Mi bémol majeur op. 142, n° 2* de Franz Schubert (1797-1828). Enregistrement MELODIA CHANT DU MONDE. Cette même Sonate en ut mineur, suivie cette fois de *quatre Impromptus D 899* constitue une autre nouveauté avec Alfred Brendel au piano dans un enregistrement PHILIPS. Malgré les qualités respectives de ces deux nouveautés qui me parviennent simultanément, il est regrettable de constater de semblables coïncidences toujours dangereuses. Le répertoire musical offre pourtant assez de variété, et maintes partitions intéressantes restent encore enfouies sous la poussière. Cela dit, l'œuvre présentée requiert suffisamment d'attention pour que l'on se soucie d'un enregistrement chez PHILIPS ou LE CHANT DU MONDE. En outre, voilà bien de quoi permettre aux interprètes d'affirmer leur personnalité. Animée d'un élan dramatique constant, cette *Sonate en ut mineur* compte parmi les dernières œuvres de Schubert. Richter l'interprète avec une infinité de nuances, et l'œuvre devient excessivement humaine. Une sorte de pudeur suggère le drame ou le dissimule. C'est une émotion, une sensibilité bien réelle qui motivent l'œuvre

dès les premières mesures à la Tarentelle finale. De son côté, Brendel l'exécute avec plus de force. Moins nuancée peut-être, elle apparaît aussi moins romantique. Tenant moins compte de correspondances affectives éventuelles, cette interprétation donne une vision plus moderne de l'œuvre dans laquelle la dynamique domine.. De ces deux expressions différentes, mais également valables, et après quelques brèves hésitations, la version Richter paraît plus authentique (musicalement parlant), plus complète. Les *quatre Impromptus D 899* gravés par PHILIPS sur la seconde face du disque, bien que très connus, ravissent par tant de spontanéité, d'émotions effleurées. Des deux gravures, PHILIPS ou CHANT DU MONDE, tout sera conditionné par la qualité de l'appareil sur lequel elles seront lues. Mais, à part quelques distorsions pour l'enregistrement Philips, et un léger souffle chez le Chant du Monde, ces deux enregistrements correspondent à la moyenne de ce que l'on trouve actuellement sur le marché [9] [10].

Toujours égal à lui-même, faisant preuve de beaucoup d'aplomb et d'assurance, A. Weissenberg, interprète Schumann (1810-1856) : *Etudes symphoniques, Variations Abegg, Arabesque.* EMI LA VOIX DE SON MAITRE. D'une qualité de reproduction sonore à tous points de vue remarquable, présentant d'autre part, un excellent programme, ce disque permet à A. Weissenberg de montrer comment bien « exécuter » Schumann [11].

PATHE MARCONI poursuit la réédition de l'*œuvre de piano* de Claude Debussy (1862-1918) par Gieseking avec cet enregistrement du *Deuxième Livre des Préludes.* Il faut saluer au passage la très heureuse initiative de cette nouvelle édition. Les interprétations de Gieseking font date dans l'histoire de la musique et, bien qu'on les ait déjà qualifiés de trop impressionnistes, ces interprétations restent d'actualité. Leur haute tenue, l'ampleur du phrasé, constellées d'une infinité de couleur, d'évocation expressive les placent bien au-delà des contingences du goût et de la mode. De bien plus grande envergure de l'interprétation qu'il donne des œuvres de Ravel, et malgré l'enregistrement récent des œuvres de Debussy par M. Béroff, une telle vision de la pensée debussyste s'impose à nous dans ce très bel enregistrement. Bravo ! [12].

Enfin, chez ERATO, l'English Chamber Orchestra, conduit par Charles Dutoit, donne de I. Stravinsky (1882-1971), *Pulcinella* (suite de ballet) et *Apollon Musagète.* Les deux œuvres datent respectivement de 1920 et 1928. La première fut commandée par Diaghilev, la seconde par la Library of Congress Washington. On est loin du Sacre et de toutes les œuvres se réclamant de la même esthétique, comme les Noces, l'Histoire du Soldat ou d'autres encore. Ici, un relent de classicisme altère l'ensemble d'un air spirituel et guilleret. En fait, voici un autre aspect du génie à facettes de Stravinsky. Et Paul Valéry, au sujet d'Apollon Musagète, dans une lettre à l'auteur, a écrit : « Le divin détachement de votre œuvre m'a touché. Il semble que ce que j'ai cherché parfois par les voies du langage poétique, vous le poursuivez et le joignez dans votre art » [13].

---

[1] *Dictionnaire des instruments anciens.*
Harmonia Mundi - HMU (3) 445.

[2] ROLAND DE LASSUS, *Les Larmes de Saint Pierre.*
Harmonia Mundi, HMU 961.

[3] ALESSANDRO SCARLATTI, *Œuvres pour clavecin : 5 Toccatas.*
Erato, ERA 9089.

[4] DOMENICO SCARLATTI, *18 Sonates pour clavecin.*
Erato, ERA 9100 GU.

[5] F.J. HAYDN, *Sonates piano.*
Charlin, CL 46/55.

[6] MOZART, *Concertos piano et orchestre n° 2, La Maj. K414, n° 19, Fa K459.*
Emi Voix de son Maître, C 069 02427.

[7] H. DUTILLEUX, *Figures de résonances.*
D. MILHAUD, *Quatre danses en deux mouvements.*
D. LESUR, *Contre fugue.*
A. LOUVIER, *Huitième Etude pour 31 agresseurs.*
M. MIHALOVICI, *Cantus firmus.*
P. PETIT, *Le Diable à deux.*
A. JOLIVET, *Patchinko.*
G. AURIC, *Doubles jeux.*
M. CONSTANT, *Moulins à prière.*
M. OHANA, *Sorôn-Ngô.*
Erato, STU 70810.

[8] *Grands Chœurs ukrainiens « Doumka ».*
Chant du Monde Melodia, LDX 34359.

(9) F. SCHUBERT, *Sonate ut min. D 958, Impromptu Mi bémol Maj., op. 142, n° 2.*
Melodia Chant du Monde, LDX 78560.

[10] F. SCHUBERT, *Sonate ut min. D 958, Quatre Impromptus D 899.*
Philips Trésors classiques, 6500 415.

[11] R. SCHUMANN, *Etudes symphoniques; Variations Abegg; Arabesque.*
Emi Voix de son Maître, C 069 10547.

[12] C. DEBUSSY, *Deuxième Livre des Préludes.*
Emi Voix de son Maître, C 061 00815.

[13] I. STRAVINSKY, *Pulcinella; Apollon Musagète.*
Erato, STU 70795.



(Le début de cette « réflexion », due à Pascal Bentoiu, a paru dans notre précédent numéro)

A force de concentrer notre attention au niveau de l'objet, donc à celui des structures, nous en venons lentement et inexorablement à perdre toute sensibilité pour la substance propre à chaque œuvre et à chaque passage de cette œuvre ; nos antennes s'atrophient qui nous permettraient autrefois d'enregistrer de subtiles différenciations de structure sous la forme de significations extrêmement variées — dans le cadre d'un même langage, donc d'un même champ de structures possibles. Le critique, et malheureusement aussi le compositeur, en arrivent à décider de la valeur d'une œuvre selon le critère de sa nouveauté structurale (saisissable en tant que telle à la seule condition d'être très prononcée, très largement mise en lumière). De là le grand nombre de changements, d'apostasies, de reniements, de renouveaux, etc. Sur la lancée de l'illustre précédent créé par Beethoven, le muscien se croit obligé de se renouveler sans cesse. Peut-être l'exemple de Stravinski est-il aussi responsable, pour une part, de l'actuelle mentalité des compositeurs. En dépit de son indiscutable génie, Stravinski s'est plu à vivre dans un tourbillon de renouveaux, de retours, de railliements et de répudiations stylistiques absolument ahurissant. Sa personnalité étant déjà définie au moment où il commençait ce ballet stylistique, il a pu rester luimême dans tous ses avatars. Mais la voie de Stravinski est-elle accessible à tous ? Et surtout, est-ce dans ces conditions que s'épanouira le mieux la vocation d'un jeune compositeur ? Je n'en suis nullement convaincu. Au contraire, je suis absolument certain que ce perpétuel changement de styles (donc de techniques) crée dans le compositeur un état d'esprit que j'appellerais incertitude progressive et dissolution graduelle du moi, et fait naître en lui le sentiment d'une relativité complète des techniques. Il en vient finalement à répudier toute technique en sa qualité de directrice de l'activité créatrice et à la remplacer par n'importe quoi : intuition, inspiration du moment, farces, automatismes, silence, provocation, etc. De plus, il faut se demander sérieusement si un style — qui signifie en fait la somme et l'organisation fonctionnelle des moyens — se laisse vraiment choisir ou changer, comme un article vestimentaire, ou bien si, au contraire, une personnalité définit son style (quand elle le fait !) dans des profondeurs psychiques avec lesquelles la zone infime (et intellectualiste(du libre arbitre quotidien n'entretient que des rapports assez lâches.

A ce point de notre examen, une précision s'impose. Les structures artistiques n'acquièrent pas leur valeur automatiquement, du fait de leur propre existence ; elles sont évaluées en vertu (une fois de plus) d'un acte d'intellection (de synthèse intellectuelle), mais sur un autre terrain que celui de l'effet spécifiquement artistique. Car on peut apprécier un objet, mettons un fruit, à plusieurs points de vue. Le gastronome s'intéressera à son goût, à sa saveur, à sa consistance et jugera en fonction de sa propre expérience dans ce domaine. Tout autre sera l'intérêt du cultivateur, dont les associations porteront sur la variété à laquelle appartient l'exemplaire individuel, sur sa productivité et ses caractères distinctifs, sur le greffage, la résistance aux agents nuisibles, etc. Autre enfin, celle du botaniste qui pensera peut-être aux structures cellulaires, aux lois de croissance et de multiplication de l'espèce, à la circulation de la sève, etc. De son côté, un consommateur ordinaire appréciera l'objet artistique en premier lieu pour les qualités correspondant à ce qu'était le goût pour le fruit. « J'aime » ou « je n'aime pas » sont les premiers mots qui se présentent à notre esprit au contact d'un objet artistique. Les autres appréciations et observations (langage, structures, lois) sont faites par les professionnels et dans une intention cognitive qui n'a plus, à vrai dire, de rapport avec la réception artistique ; celle-ci peut avoir lieu (et c'est même ce qui se passe dans la majorité écrasante des cas) sans que se soit effectuée aucune de ces opérations mentales. Apprécier un objet artistique sur le plan abstrait de ses données structurales et lui accorder plus ou moins de valeur selon le degré de nouveauté évidente de ses structures, c'est bien autre chose que de l'accueillir en tant que message uniquement transmissible par le contact direct avec les formes concrètes.

Même les professionnels, qui savent, par exemple, une foule de choses sur les fugues de Bach et en ont cent fois étudié les données structurales, sont forcés, quand ils redeviennent de simples récepteurs de musique, d'en revenir aux formes concrètes et d'expérimenter à nouveau le trajet particulier de tel morceau parfaitement connu. Car seule la réalité concrète de l'œuvre surprend et communique dans son unicité le processus psychique particulier qui confère au message son identité artistique. Quant aux centaines de morceaux que nous n'éprouvons plus le besoin de réentendre après une première audition, parce que nous en avons démêlé les particularités de structure, s'ils cessent de nous intéresser c'est probablement qu'à part cette disposition, mettons originale, des éléments de grammaire, ils n'ont rien de plus à nous offrir.

Or, une confusion s'est instaurée dernièrement : l'objet artistique est envoyé dans le monde pour y être apprécié non pas en fonction de son efficacité dans le cadre de la réception artistique, mais selon les critères d'un autre horizon psychique et intellectuel. On commence par conditionner soigneusement l'auditeur, afin de le rendre sensible à la nouveauté des structures; on lui explique une foule de choses, on lui propose de se rapporter à certaines vérités mathématiques, logiques, physiques, etc., on lui démontre que l'objet est l'application rigoureuse d'un système de normes inédit (ce qui le rend « intéressant »), et on lui suggère par l'entremise d'un vocabulaire « critique » plutôt douteux, un contenu qui se trouve parfois avoir quelque contingence avec la réalité, mais le plus souvent n'est dû qu'à la fantaisie du présentateur. De toute façon, on attire l'attention sur les structures et leur degré d'originalité, car c'est sur ce point que le compositeur a concentré la plupart (sinon la totalité) de ses effort. Mais de cette façon le compositeur a toutes les chances de manquer doublement son but : sur le plan artistique concret, pour ne pas avoir conçu son objet en tant que message doué de sens, et sur le plan des idées abstraites parce que, tributaire du matériau acoustique, il n'est pas libre d'exprimer des jugements et des lois d'une portée générale, mais il doit se contenter de construire une des applications possibles d'un système de normes. Quant à l'auditeur, ce qui lui parvient n'est pas la loi, dans sa majesté et sa rigueur supposées, mais simplement cette application possible. Il y a là une erreur de méthode, d'insertion dans la réalité, due à l'ignorance ou à la sous-estimation d'une vérité bien difficile à éluder : c'est qu'en musique, une fois la catégorie acceptée ou constituée (que ce soit, mettons, l'univers tonal ou tel champ de possibilités rythmiques), l'œuvre concrète s'édifie dans le cadre de la catégorie. De cette dernière, notre jugement critique ne devrait s'occuper qu'en second lieu, car elle n'est que l'horizon où quelque chose se passe; et ce qui se passe, c'est l'apparition d'un objet parfaitement individualisé, porteur d'un message sinon univoque, du moins impossible à confondre.

Depuis quelque temps nous assistons donc, dans l'activité musicale créatrice autant que dans la pensée critique, à la suprématie (avouée ou non) de la norme sur le concret artistique, donc sur le sens qui devrait constituer la raison d'être du message musical. On pourrait définir la règle artistique comme une action normalisée dans le cadre d'un processus créateur spécifiquement inséré (dans le visuel, l'auditif, l'imaginaire, etc.) et se rattachant étroitement à l'horizon psychique, affectif et intellectuel d'une collectivité, à certain moment ou à certaine période de son évolution. Jamais la norme artistique ne pourra être permanente, à cause justement de ces incessantes transformations de l'horizon spirituel collectif. Elle naît le plus souvent de la généralisation des données d'un trésor artistique pratiquement constitué; elle garde son efficacité pendant un temps limité, puis cède sa place, par évolution ou révolution, à une norme nouvelle, et ainsi de suite. Sans doute une norme peut-elle aussi être énoncée (de façon plus ou moins précise) par quelque grand musicien, dans un éclair de prévision géniale. Mais la plupart du temps elle ne prend pas forme abstraite; elle résulte d'une succession d'actes créateurs concrets, à la naissance desquels elle a présidé sans que le musicien en soit nécessairement conscient (ni inconscient, d'ailleurs). Ce qui est sûr, c'est que toute norme a, et doit garder, un rapport étroit avec la pratique, avec les actes concrets de communication artistique.

Si on l'élabore *a priori*, la norme cesse de se rattacher à un fond d'idées et de sensibilité vérifié historiquement; pour cette raison, elle perdra nécessairement sa force de conviction sur la collectivité à qui les produits sont offerts et qui sera en droit de demander : pourquoi ainsi et non pas autrement ? On lui fournira bien entendu des explications, mais elles n'auront qu'une valeur des plus relatives. A preuve, l'ahurissante facilité avec laquelle un système artificiellement élaboré peut être remplacé par un autre, plus artificiel encore. Les solutions grammaticales qu'on propose tour à tour peuvent même être diamétralement opposées, sans que personne se demande vraiment comment il a été possible d'en venir à ce renversement total des valeurs. Un exemple : au maximum d'organisation (le sérialisme intégral) succède (parfois chez les mêmes musiciens) une absence d'organisation totale (l'aléatorisme généralisé, la musique intuitive, les Textkompositionen, etc.). Comment s'est donc effectué le passage

d'une position à l'autre ? Autre exemple : de la concentration de type webernien, qui faisait dire à tant de gens : « Impossible de supporter, aujourd'hui, de longs développements comme au temps des romantiques », on est passé presque directement à la musique non-stop, qui se prolonge plusieurs heures durant jusqu'à l'épuisement physique des mêmes sujets récepteurs qui venaient de proclamer la mort des œuvres de longue durée. Comment expliquer cette modification de la notion de temps ?

(A suivre)

Baccalauréat 1975

Le Fascicule (supplément au numéro 212) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1974 sera mis en vente vers le 15 de ce mois de décembre 1974 au prix de 7,—.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets) au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

N° 1.	BERLIOZ : Le Carnaval romain	F 3,—
N° 2.	BEETHOVEN : La Sonate à Kreutzer	F 3,—
N° 3.	RAVEL : Jeux d'eau	F 3,—
N° 4.	HAYDN : Symphonie la Surprise	F 3,—
N° 5.	VIVALDI : Les Saisons	F 3,—
N° 6.	PROKOFIEV : Pierre et le Loup	F 3,—
N° 7.	ROUSSEL : Le Festin de l'araignée	F 3,—
N° 8.	SMETANA : La Moldawa	F 3,—
N° 9.	RAVEL : Le Tombeau de Couperin	F 3,—
N° 10.	STRAVINSKY : L'Oiseau de feu	F 3,—
N° 11.	HÆNDEL : Water Music	F 3,—
N° 12.	TCHAÏKOVSKY : Casse Noisette	F 3,—
N° 13.	SCHUMANN : Les Deux Grenadiers	F 3,—
N° 14.	WEBER : Le Freischutz (ouverture)	F 3,—
N° 15.	BORODINE : Le Prince Igor	F 3,—
N° 16.	BEETHOVEN : Concerto de violon	F 3,—
N° 17.	BERLIOZ : Symphonie fantastique	F 3,—
N° 18.	BIZET : L'Arlésienne	F 3,—
N° 19.	RIMSKY-KORSAKOV : Shéhérazade	F 3,—
N° 20.	MOUSSORGSKY : Tableaux d'une exposition	F 3,—
N° 21.	HONEGGER : Coriolan (ouverture)	F 3,—
N° 152.	BEETHOVEN : 8e Symphonie - BERLIOZ : Chasse, Orage - DEBUSSY : Mandoline, Chevaux de bois.	F 5,—
N° 202.	Bac. 1974	F 6,—

Yves HUCHER
Professeur de Lettres

Chroniques azuréennes

Si l'automne sur la Côte d'Azur demeure cher au cœur des « Azuréens », comme il le fut au cœur des Romantiques, l'automne musical est surtout marqué par les saisons de concerts de Nice et de Monte-Carlo.

L'Orchestre philharmonique de la ville de Nice est dirigé cette année par Jean Lapierre, qui a conduit deux des quatre concerts de cet « Automne », invitant, pour l'inaugurer, Pierre-Michel Le Conte qui retrouvait avec émotion la ville de ses débuts et, pour clôturer ce cycle, Paul Jamin qui eut le privilège de diriger un hommage à Gabriel Fauré donné avec le concours du violoncelle solo de l'orchestre, Charles Reneau, et de Gérard Souzay.

De ces quatre concerts, nous voudrions retenir trois éléments particulièrement intéressants.

Tout d'abord, P.-M. Le Conte nous a offert une grande « faveur » en choisissant, de préférence à la « Pathétique » ou à la « Cinquième », la *Première Symphonie* de Tchaïkowsky, une œuvre qui vaut bien ses cadettes et est parfaitement propre à retenir l'attention et peut-être le cœur des adversaires inconditionnels de Tchaïkowsky !

Ensuite — et au même programme — Jean-Jacques Kantorow interprétait le redoutable et merveilleux Concerto n° 1, de Prokofiev, que le violoniste soviétique Vyktor Tretiakov devait donner à Monte-Carlo quinze jours plus tard. La comparaison de ces deux artistes mériterait tout un développement qui, malheureusement, nous est interdit ici. Disons qu'il nous a été impossible d'avoir une préférence marquée pour l'un ou l'autre et notons un curieux détail : nous avons relevé la même défaillance de justesse dans la première intervention du soliste : simple coïncidence ou... défaut d'écriture ? C'est qu'il faudra étudier un jour partition en mains.

Le troisième fait mérite peut-être encore plus notre attention : au cours du troisième concert de ce cycle, Gabriel Tacchino, dirigé par Jean Lapierre, nous a fait entendre le *Troisième Concerto pour piano* de Robert Casadesus. Si le *Concerto* qu'il joua ensuite valut un triomphe au jeune pianiste sans cesse en progrès, il fut bien et justement remercié de son beau geste à la mémoire d'un pianiste, d'un compositeur et d'un musicien dont chacun garde un souvenir ému. Ce seul *Concerto* suffirait à prouver combien nos solistes ont tort de s'en tenir aux traditionnels chevaux de bataille ; avec un peu de curiosité et... d'audace, ils trouveraient encore dans la production « moderne », sinon « contemporaine », de belle et bonne musique.

En prélude à son « Automne musical » qui s'est prolongé jusqu'au 20 novembre, date de la Fête nationale monégasque, par une représentation exceptionnelle de *L'Elisir d'Amore*, de *Donizetti*, l'Orchestre national de l'opéra de Monte-Carlo nous a permis d'entendre trois jeunes chefs, dont l'un d'eux a fortement retenu notre attention : il s'agit de Bruno Aprea qui faisait ses débuts dans la Principauté, et unit sens du rythme et précision du geste, lyrisme et connaissance des œuvres aussi bien que des hommes : car il fit preuve aussi d'une grande psychologie en faisant confiance à bon escient et au moment opportun à un orchestre en grande forme qui attaque avec enthousiasme sa nouvelle saison : cela est chose plus rare qu'on ne pense, et mérite d'être dit.

Mais de ces premiers concerts (nous réservant de parler des autres dans un prochain numéro), retenons « l'événement » : un programme de musique moderne et contemporaine, dirigé brillamment par Marius Constant, dont le succès comme compositeur fut très largement dépassé par celui du chef d'orchestre.

Devant un public qui, de tradition, s'interdit de siffler, Marius Constant fut heureux de présenter, de Xenakis, *Synaphaï*, vaillamment défendu au piano par Georges Pludermacher : le « noir » qui marbrait par endroits la partition géante du pianiste occupa au moins la vue des « spectateurs » placés à gauche ; ceux de droite eurent tout le temps de se demander pourquoi la musique qui se joue si bien par cœur jusqu'à Poulenc et même Messiaen, devient impossible à retenir ensuite ! Mais tous, de gauche à droite, purent acclamer la magistrale virtuosité d'un pianiste qui venait de résoudre tous les problèmes techniques proposés à des générations de pianistes depuis qu'un certain Franz Liszt leur a offert ses *Etudes transcendantes !* Il n'y eut donc ni sifflets ni pâmoisons pour cette partition qui, d'ailleurs, n'en demandait pas tant ! Mais comment en vouloir à Xenakis qui, avec une touchante modestie et une infinie discrétion, vint ensuite, toutes lumières éteintes, dans la salle pour entendre l'admirable *Concerto pour orchestre* de Bartok ! La montée initiale des cordes graves, la profondeur de l'*Elegia*, l'esprit de l'*Intermezzo* où Bartok est quelque chose comme un « Poulenc hongrois », l'art si rare de bien finir : que de sujets de méditations pour les compositeurs contemporains et pour tous les mélomanes !...

Secrétariat d'Etat à la Culture
AVIS DE CONCOURS
pour l'obtention du Certificat d'Aptitude aux Fonctions de Directeurs et de Professeurs d'Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat

Un concours en vue de l'obtention du certificat d'aptitude aux fonctions de directeurs et de professeurs des écoles de Musique contrôlées par l'Etat aura lieu durant le premier semestre 1975 pour les postes de : Directeur - Violon - Alto - Violoncelle - Percussion - Initiation musicale - Chant - Art lyrique - Guitare - Piano - Danse - Solfège.

Conditions d'admission

Peuvent être admis à concourir les candidats qui remplissent les conditions suivantes :

1° Posséder la nationalité française depuis cinq ans, à moins d'avoir été relevé par décret des incapacités temporaires à la naturalisation.

2° Etre en position régulière au regard des lois sur le recrutement de l'armée.

3° Jouir de ses droits civiques et être de bonne moralité.

La clôture des inscriptions est fixée au 15 DECEMBRE 1974.

Les demandes d'inscription à ces concours doivent être adressées à la Direction de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse, Bureau de l'Enseignement et de la Formation Musicale, 53, rue Saint-Dominique, Paris 7e, Tél. : 555.92-03, Section des Concours Centralisés, postes 390, 391, 365.

ASPECTS PSYCHOLOGIQUES DU DÉVELOPPEMENT MUSICAL DE L'ENFANT, ENTRE 4 ET 10 ANS (*)

par Arlette ZENATTI
Chargée de Recherche au C.N.R.S.

II. — Les capacités harmoniques

La perception harmonique se développe d'une manière un peu plus tardive que la perception mélodique.

Pour percevoir une harmonie, l'enfant doit explorer le champ sonore à partir de la mélodie jusqu'à l'harmonie qui soutient cette mélodie. Or, il existe une prégnance mélodique dont l'enfant doit parvenir à se libérer. Nous avons étudié le degré de prégnance des parties supérieures d'une fugue. Bien que concernant la perception polyphonique, les résultats peuvent s'appliquer également à la perception harmonique. A 7-8 ans, la perception polyphonique diffère encore assez peu d'une perception strictement mélodique : les identifications du thème s'effectuent principalement lorsque celui-ci est énoncé par les voix supérieures, soprano et alto, aux moments par conséquent où l'élément mélodique ressort sans être masqué par d'autres voix. Entre 8 et 10 ans, une très nette évolution apparaît : la reconnaissance de thème devient plus aisée dans le cas des parties inférieures. Cependant, même chez les enfants de 10-12 ans, la perception de la voix de basse se révèle plus difficile [1].

L'une des manières de mesurer le développement de la perception harmonique consiste à concevoir des épreuves dans lesquelles l'enfant devra porter son attention sur les parties inférieures d'accord.

Dans notre *test d'identification harmonique,* l'enfant apprend à différencier deux groupes d'accords ; l'un est formé d'accords consonants (accords parfaits), l'autre comprend des accords nettement dissonants, tous deux ayant une partie supérieure identique. La procédure expérimentale est la même que celle de nos tests d'identification mélodique. Une comparaison entre ces deux apprentissages harmonique et mélodique fait apparaître des réussites nettement moins nombreuses dans le domaine harmonique. A l'âge de 5 ans, la proportion de réussites est seulement 13 % d'enfants capables de donner neuf bonnes réponses successives (40 % dans l'épreuve mélodique). Cette proportion s'élève à 51 % à l'âge de 6 ans mais reste inférieure à celle de l'épreuve mélodique [2].

Dans les *tests de discrimination harmonique*, le principe de l'épreuve est le même que celui des tests de discrimination mélodique. Un ou plusieurs accords sont présentés puis répétés avec ou sans modification. Le sujet doit, soit indiquer si les deux présentations sont identiques ou différentes, soit donner le rang de l'accord modifié. La modification n'affecte que les parties inférieures des accords, la partie supérieure restant inchangée. D'après nos résultats, certains enfants âgés de 6 ans sont capables d'effectuer cette tâche de discrimination harmonique lorsqu'elle porte sur deux accords. Cependant, c'est à l'âge de 8 ans que les enfants, considérés dans leur ensemble, donnent 46 % de bonnes réponses, niveau significativement supérieur aux 33 % de bonnes réponses qui seraient données au hasard.

Nous avons constaté précédemment que les tests de discrimination mélodique, plus faciles que ces tests de discrimination harmonique, ne pouvaient cependant pas être abordés avant 6-7 ans. Aussi, avons-nous cherché à simplifier au maximum ces tests de discrimination en rendant un changement d'accord à déceler aussi évident que possible (dans quatre cas sur douze, toutes les notes constitutives de l'accord sont modifiées, y compris la partie supérieure). Selon les résultats, certains enfants de 5 ans parviennent à donner de bons résultats, après un apprentissage portant uniquement sur la compréhension de la consigne expérimentale, et c'est à 6 ans que l'épreuve devient accessible à la majorité des enfants avec 57 % de réussites.

Dans le cas d'accords isolés, la discrimination harmonique est contrôlée par le dénombrement des notes d'un accord (tests de Wing, de Bentley).

La perception des intervalles harmoniques doit être considérée à la lumière de phénomène de la fusion des sons, mis en évidence par Stumpf [3]. Certains sons se fondent les uns avec les autres au point, pour certains, de ne former qu'un tout. En

(*) Voir *L'Education musicale,* novembre 1974, n° 212.

1. A. ZENATTI, *Le Développement génétique de la perception musicale.* Paris, C.N.R.S., Monographies françaises de Psychologie, 1969.

2. A. ZENATTI, « Perception et appréciation de la consonance musicale par l'enfant, entre quatre et dix ans », *Sciences de l'Art-Scientific Aesthetics,* 1974, IX (1-2), numéro spécial : « Psychologie de la musique ».

3. C. STUMPF, *Tonpsychologie,* Leipzig, Hirzel, 1883-1890.

1914, Meissner propose des intervalles de deux notes à des enfants en leur demandant de se prononcer sur le nombre de sons. D'après les résultats, le degré de fusion exerce une influence sur la discrimination perceptive des enfants de 8 ans dont le pourcentage des réponses justes progresse en passant de l'octave à la quinte, à la tierce majeure, à la seconde majeure. Par une procédure expérimentale différente, fondée sur l'étude des erreurs commises lors d'appariement de sons, nous avons constaté que, à l'âge de 5 ans et, à un moindre degré, à l'âge de 6-7 ans, des enfants manifestent une tendance significative à fusionner entre eux certains sons. Cependant, alors que Stumpf expliquait la consonance par ce phénomène de fusion, Van de Geer, Levelt et Plomp [4], par des recherches portant sur l'adulte, et nous-même [5], par ces recherches sur l'enfant, ne trouvons pas de nette relation entre consonance et fusion.

Le problème de la consonance est complexe et nous ne pouvons aborder ici toutes les théories qui ont été avancées pour l'expliquer. Sur le plan psychologique, l'étude en est faite au moyen d'expériences de jugement esthétique. Le sujet donne ses préférences pour des fragments musicaux plus ou moins consonants, plus ou moins dissonants.

M. Imberty prend pour point de départ la théorie de J. Chailley pour qui l'assimilation progressive des consonances se fait, chez l'individu, dans l'ordre où sont donnés les intervalles formés par les harmoniques et leur fondamentale [6]. M. Imberty demande à des enfants âgés de 7 à 12 ans et à des étudiants d'université leurs préférences relatives à quatre groupes d'accords comprenant : des accords de quinte et des accords parfaits, des accords de septième et neuvième naturelles, des accords de onzième et treizième naturelles, des accords franchement dissonants. Selon les résultats, à 7-8 ans, « les tranches 1, 2 et 3 du tableau de la résonance sont admises, mais il y a encore de nombreuses hésitations dans les jugements. Les dissonances sont reconnues ». A 10 ans, ces tranches 1, 2 et 3 sont assimilées et les hésitations portent sur les septième et neuvième naturelles. Celles-ci commencent à être admises à 12 ans et sont assimilées à l'âge adulte. M. Imberty observe : « le parallélisme que l'on pouvait supposer entre l'évolution du langage musical et l'accroissement psychologique de la zone de consonances admises par un individu en fonction de son âge, demeure assez lâche : la progression se fait ici par grandes étapes où certaines consonances distinctes dans la résonance sont assimilées en même temps... *Mais le passage d'une zone à l'autre reste conforme à la résonance et ne se produit que lorsque la première est définitivement acquise* » [7].

Il nous a semblé possible d'aborder l'étude de la consonance à un âge plus précoce qu'on ne l'a fait jusqu'alors : les mécanismes perceptifs mis en jeu sont une saisie d'un agrégat sonore isolé, ne nécessitant pas une organisation temporelle. Nous avons donc commencé notre investigation dès l'âge de 4 ans. Une succession de 10 accords est présentée sous deux versions une version consonante, composée d'accords parfaits, et une version nettement dissonante. La partie supérieure est identique dans les deux versions. D'après les résultats, l'enfant commence à manifester une préférence très significative pour la version consonante dès l'âge de 5 ans; 9 % des enfants de 5 ans et 47 % des enfants de 6 ans préfèrent systématiquement les accords consonants [8].

La sensibilité à la qualité d'une harmonisation apparaît plus tardivement en raison de l'activité perceptive qui est nécessaire, ainsi que nous l'avons déjà observé, pour parvenir à soustraire l'attention du dessin mélodique et du rythme de la partie supérieure. A 6-7 ans, les enfants examinés par Beliaeva-Exempliarskaïa [9] jugent équivalentes toutes les formes d'accompagnement, même les plus dissonantes. Les sujets de M. Imberty ont 10 ans lorsqu'ils préfèrent significativement la chanson *Le Bon Roi Dagobert* avec un accompagnement d'accords parfaits.

L'assimilation du système tonal, sur le plan harmonique, consiste surtout à saisir les fonctions des divers degrés, notamment celui de tonique et de dominante. Dans ses recherches sur l'acquisition des structures tonales chez l'enfant, M. Imberty étudie la signification que l'enfant donne, entre 6 et 10 ans, à diverses cadences. A 6 ans et demi-7 ans, une phrase sans cadence est comprise comme inachevée. A 8 ans, la cadence parfaite signifie l'achèvement de la phrase musicale. A 10 ans, la suspension sur la dominante (demi-cadence) a acquis sa signification de repos partiel [10].

(*A suivre*)

---

4. J.P. Van de Geer, W.J.M. Levelt, R. Plomp, « The Connotation of musical consonance », *Acta Psychologica*, 1962, 20 (4), 308-319.
5. A. Zenatti, *op. cit.*, 1974.
6. J. Chailley, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, Leduc, 1951.
7. M. Imberty, *L'Acquisition des structures tonales chez l'enfant*, Paris, Klincksieck, 1969.
8. A. Zenatti, *op. cit.*, 1974.
9. Cité par B.M. Teplov, *Psychologie des aptitudes musicales*, Paris, P.U.F., 1966.
10. M. Imberty, *op. cit.*, 1969.

INNSBRUCK

VACANCES DE PAQUES 1975

du dimanche 23 mars au soir, au dimanche 6 avril

STAGE DE PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE

Percussions ORFF et Flûte à bec

Direction : Aline Pendleton

Organisation : Club Tyrolia

23, rue Ed.-Delesalle - 59000 Lille

Responsable du stage :

Madame M.-D. Pain-Prévost
84, avenue de la République - 59130 Lambersart
Tél. : (16.20) 57.42.93

STAGE A MI-TEMPS :

Avec quelques heures de travail, de la détente et pratique du ski pour ceux qui le désirent.

Ouvert à tout enseignant, étudiant ou animateur.

PLUSIEURS OPTIONS AU CHOIX :

Chaque option comprend :

— le voyage aller-retour Paris-Paris, en car de luxe;
— le séjour en hôtel avec chambres très confortables;
— les déplacements éventuels sur place (excursion par exemple) ;
— l'assurance (stage et ski) ;
— pour les skieurs, la location des skis et chaussures.

(*N.B.* : possibilité de départ d'Arras sans supplément de prix.)

PRIX :

Formule A :
— Stage sans ski .... 1 200 F
Formule B :
— Stage avec pratique du ski .... 1 350 F
Formule C :
— Accompagnateur non stagiaire avec ski .. 1 150 F
Formule D :
— Accompagnateur non stagiaire sans ski .. 1 000 F

Prix spécial sur demande pour enfants de moins de huit ans.

MATERIEL :

Livres et flûtes (doigté baroque) ; disponible sur place.

INSCRIPTIONS :

Voir la feuille d'inscription jointe.

Le nombre de places est limité.

Date limite d'inscription : 31 OCTOBRE 1974.

DIVERS :

L'heure de départ, le lieu exact de rendez-vous, ainsi que tout détail pratique pour ce stage, vous seront précisés par retour du courrier, en temps utile.

Renseignements pratiques concernant l'agrégation d'Education musicale et Chant choral

L'agrégation d'Education musicale et Chant choral est soumise aux conditions générales de toutes les agrégations. Les renseignements à ce sujet, notamment ceux qui concernent les conditions d'admission, se trouvent dans la brochure « L'Agrégation du second degré », éditée par le SEVPEN, 13, rue du Four, 75006 Paris.

La mention concernant le « corps des professeurs certifiés » inclut les titulaires du CAEM 2e partie.

Le programme des questions et auteurs pour la session 1975 doit être publié au *BOEN*, n° 39, du 24 octobre 1974.

Pour la préparation au concours, plusieurs universités, notamment Paris IV (UER de Musicologie) et Strasbourg II (Institut de Musicologie), étudient actuellement la possibilité d'organiser les cours correspondants.

Pour des raisons budgétaires, aucune décision n'a encore été prise à cet égard, mais il est conseillé aux candidats de ne pas négliger la préparation par leurs propres moyens.

Pour tous renseignements complémentaires, il est conseillé de s'adresser à M. Gérard, chef du bureau DL 18 A, Ministère de l'Education, 110, rue de Grenelle.

A la Madeleine

Mardi 17 décembre 1974, de 18 h 30 à 19 h 30 : « Les Petits Chanteurs de Chaillot ». Motets de Vittoria, Lassus, Monteverdi, Bouzignac, Lotti, Kodaly. Fragments de cantates de J.-S. Bach et du Messie de Haendel. Noëls folkloriques populaires de différents pays.

AVIS DE CONCOURS
Lons-le-Saunier

Recrutement d'un directeur de l'Harmonie municipale avec fonction de professeur instrumental et solfège au Conservatoire.

Temps complet global et hebdomadaire : 20 h.

Indice majoré : 258-473.

De préférence : un corniste ou un hautboïste, ou un bassoniste.

Examen : le 25 janvier 1975, à Lons-le-Saunier.

Dépôt des candidatures : avant le 1er janvier 1975.

Renseignements :

Conservatoire de Lons-le-Saunier
4, place Perrault - 39000 Lons-le-Saunier
Tél. : (16) 82.24.21.22

N° de Commission Paritaire : 28 511

Imprimé à Paris

Directeur-Gérant : André MUSSON Dépôt légal 4e trimestre 1974 C.L.J. PARIS-XIVe - TÉL. 783.78-55 - 734.33-10 - N° 1 100